উৎসর্গ করলাম

বঙ্গীয় শেক্‌সপীয়র পরিষদ-এর

ডাঃ শ্রীসুবোধ চন্দ্র সেনগুপ্ত
সভাপতি

নটসূর্য শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী
সহ-সভাপতি

অধ্যক্ষ শ্রীপ্রশান্ত কুমার বসু
সম্পাদক

অধ্যাপক শ্রীধীরেন্দ্রনাথ ঘোষ

অধ্যাপক শ্রীনীরেন্দ্রনাথ রায়

মহাশয়গণের করকমলে—

গ্রন্থকারের অন্যান্য প্রকাশিত রচনা

১। নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার (১ম খণ্ড)

২। ঐ (২য় খণ্ড)

৩। ঐ (৩য় খণ্ড)

৪। ঐ (৪র্থ খণ্ড)

৫। এরিষ্টটলের পোয়েটিকস্ ও সাহিত্যতত্ত্ব

৬। হোরেসের 'আর্স পোয়েটিকা'

৭। রবীন্দ্র নাট্য-সাহিত্যের ভূমিকা

নিবেদন

কিছু দিন আগে 'বঙ্গীয় শেকস্‌পীয়র পরিষদ' নাটক বিষয়ে একটি প্রবন্ধ পাঠ করবার জন্য আমাকে অনুরোধ জানান। পরিষদের অনুরোধ আদেশের মতো শিরোধার্য ক'রে আমি গত আগষ্ট মাসে (১৯৫৬) কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের আশুতোষ হলে, 'নাটক ও নাটকীয়ত্ব' নামে একটি প্রবন্ধ পাঠ করি। পরিষদের সভাপতি ডাঃ শ্রীসুবোধ চন্দ্র সেনগুপ্ত মহাশয় এবং সহ-সভাপতি ও নৃত্য-নাট্য সংগীত একাডেমির 'ডীন' শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী মহাশয় প্রবন্ধটি নিয়ে মূল্যবান আলোচনা করেন এবং প্রবন্ধটির প্রকাশ ও প্রচার কামনা করেন।

হলে থাকতে থাকতেই তাঁদের কামনার ফল ফলে—প্রকাশের ব্যবস্থা হ'য়ে যায়। একাডেমির ছাত্র প্রীতিভাজন শ্রীসমীরণ দত্ত 'পাদ প্রদীপ' পত্রিকায় ছাপবার জন্য প্রবন্ধটি সেখানেই হস্তগত করে। পাদ-প্রদীপ সম্পাদক শ্রীউৎপল দত্ত মহাশয় পত্রিকার প্রথম এবং দ্বিতীয় সংখ্যাতেই প্রবন্ধটি প্রকাশ ক'রে প্রকাশের ও প্রচারের কামনা পূর্ণ করেন। শ্রীমান সমীরণ দত্ত এবং শ্রীযুক্ত উৎপল দত্ত মহাশয় উভয়েরই কাছে আমি এজন্য বিশেষভাবে কৃতজ্ঞ। তাঁদের আমি আন্তরিক ধন্যবাদ জানাচ্ছি।

পত্রিকায় প্রকাশিত হওয়ার পরে, বন্ধুবান্ধব অনেকেই প্রবন্ধটিকে আরো বিস্তারিত আকারে প্রকাশ করার জন্য অনুরোধ জানান। এঁদের অনুরোধের কথা প্রকাশক শ্রীশ কুণ্ড মহাশয়ের কাণে তুলতে, তিনিও সঙ্গে সঙ্গে জোরালো অনুরোধ জানান 'পাণ্ডুলিপি' প্রস্তুত করবার জন্য। এই সব অনুরোধের ফলেই—'নাটক ও নাটকীয়ত্ব'

প্রবন্ধের পরিমার্জন ও পরিবর্দ্ধন এবং বর্তমান আকার সম্ভব হয়েছে। এঁদের সকলকেই ধন্যবাদ জানাচ্ছি।

'নাটক ও নাটকীয়ত্ব' ছাড়া এই গ্রন্থে আরো দু'টি প্রবন্ধ আছে। একটির নাম—'নাটকে প্রচলিত রীতি' অন্যটির নাম 'নাটকে নতুন রীতি'। এই দু'টি প্রবন্ধ উল্লেখযোগ্য দু'টি ইংরেজি প্রবন্ধের সারানুবাদ। ১৯২৯ খ্রীঃ লণ্ডনের 'সিটি লিটারারি ইনষ্টিটিউট'-এ প্রবন্ধ দু'টি পঠিত হয় এবং 'ট্র্যাডিশান ইন্ ড্রামা' এবং 'এক্সপেরিমেণ্ট ইন্ ড্রামা' নামে —'ট্র্যাডিশান এণ্ড এক্সপেরিমেণ্ট ইন্ কনটেমপোরারি লিটারেচার' নামক 'প্রবন্ধ-সংগ্রহ' পুস্তকে প্রকাশিত হয়। আমার বিশ্বাস—এই দু'টি প্রবন্ধে নাটকের 'প্রচলিত রীতি' এবং নাটকের 'নতুন রীতি' সম্বন্ধে যে মূল্যবান আলোচনা করা হয়েছে, 'নাটক ও নাটকীয়ত্বে'র পাশে রেখে তা পড়লে, নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপের ধারণা অবশ্যই স্পষ্টতর হবে। এই উদ্দেশ্য নিয়েই আমি ঐ দু'টি প্রবন্ধের সারাংশ অনুবাদ করেছি এবং 'নাটক ও নাটকীয়ত্বে'র সঙ্গে জুড়ে দিয়েছি। প্রবন্ধের লেখকের এবং প্রকাশকের কাছে আমি অশেষ ঋণী। আমার এই সামান্য গ্রন্থে প্রবন্ধ দু'টি স্থান দিতে পেরে নিজকে আমি বহুধন্য মনে করছি। আশা করি জিজ্ঞাসু পাঠক মূল গ্রন্থ থেকে প্রবন্ধ দু'টি পাঠ করবেন।

যাঁরা আমাকে এই প্রবন্ধ লেখার প্রেরণা দিয়েছেন এবং রচনায় ও প্রকাশনায় সাহায্য করেছেন, তাঁদের সকলকেই ধন্যবাদ জানিয়ে আমি নিবেদন শেষ করছি। নাট্য-রসিক পাঠকরা পরিতুষ্ট হলেই আমার শ্রম সার্থক হবে।

শ্রীসাধনকুমার ভট্টাচার্য্য

রসা ভাবা হ্যভিনয়া ধর্মী বৃত্তিপ্রবৃত্তয়ঃ
সিদ্ধিস্বরাস্তথাতোন্তং গানং রঙ্গস্য সংগ্রহঃ
উপচারস্তথা বিপ্রা মাণ্ডপশ্চেতি সর্বশঃ
ত্রয়োদশবিধো হ্যেষ হ্যাদিষ্টো নাট্যসংগ্রহঃ ॥

নাট্যশাস্ত্র—ভরত

নাটক ও নাটকীয়ত্ব

আমার এই প্রবন্ধের সাধারণ উদ্দেশ্য—নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণ করা এবং বিশেষ উদ্দেশ্য—"নাটকীয়"-এর লক্ষণ নিরূপণে যে বিসংবাদ দেখা দিয়েছে সেই বিসংবাদের দিকে নাট্য-সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করা—নাটকীয়ত্বের স্বরূপ সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞরা যে আলোচনা করেছেন, সেই আলোচনার আলোকে রেখে নাটকীয়ের (ড্রামাটিক) লক্ষণটি বিচার করে দেখা। বলা বাহুল্য, ব্যাপারটি যেমন দুঃসাধ্য তেমনি গুরুত্বপূর্ণ এবং তেমনি অপরিহার্যভাবে প্রয়োজনীয়। কারণ, কি গুণ বা ধর্ম থাকলে গোটা একখানি নাটক অথবা নাটকেরই বিভিন্ন উপাদান বা অংশ নাটকীয় বলে বিবেচিত হয় তা না জানা পর্যন্ত, নাটক ও 'নাটকাকারে কাব্য'-এর মধ্যে পার্থক্য নিরূপণ করা সম্ভব নয়; আবার নাটকের কোন্ অংশ নাটকীয় হয়েছে, কোন্ অংশ অনাটকীয় হয়েছে—সে সম্বন্ধেও কিছু বলা সম্ভব 'নয়। কেন সম্ভব নয়, নিশ্চয়ই তা' অনেক প্রমাণ প্রয়োগ ক'রে বুঝাতে হবে না। সকলেরই জানা আছে বিধি-বিধান ছাড়া বিচার হয় না। কি সাধারণ বিচারালয়ে, কি শিল্প সমালোচনা ক্ষেত্রে—সব ক্ষেত্রেই বিচার সূত্রসাপেক্ষ। ভাল-মন্দের ধারণার সঙ্গে, সুন্দর-অসুন্দরের ধারণার সঙ্গে, মিলিয়ে মিলিয়েই আমরা বিচার্য বিষয়কে ভাল বা মন্দ, সুন্দর বা অসুন্দর বলে থাকি। সমালোচক অধ্যাত্মবাদী বা ভাববাদী বা বস্তুবাদী—যে বাদীই হো'ন, বিচারের

মানদণ্ড একটা চাইই চাই। যদি ধরেই নেওয়া যায় যে, শিল্পের মূল্য বিচার আসলে সৌন্দর্যের রূপ-সুষমার অর্থাৎ স্বরূপের বিচার, তা হ'লে সুন্দরের "আদর্শ" অর্থাৎ পরাকাষ্ঠা রূপ-সুষমার "আদর্শ" বা ধারণা চেতনায় অবশ্যই থাকা চাই। তা' না থাকলে বিচার হতেই পারে না। সৌন্দর্যের 'আদর্শ' চেতনায় সহজভাবেই থাকুক অথবা অভিজ্ঞতা থেকে, শিক্ষাভ্যাস থেকেই আসুক, একটা 'আদর্শ' অবশ্যই থাকা চাই। বিশেষ রূপকে সামান্য বা আদর্শ রূপের অধীন ক'রে—সামান্যেব পরিপ্রেক্ষিতে রেখে—দেখাকে যদি ভাববাদিতা বলা যায়, তা হ'লে এ কথা বলতেই হবে এই জাতীয় ভাববাদ থেকে সমালোচনার মুক্তি নেই। তাই নাটক সমালোচনার জন্যও প্রথমেই চাই নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপের জ্ঞান—নাটকীয়ত্বের স্পষ্ট ধারণা। কারণ, নাটক কমেডি-রসাত্মকই হোক আর ট্র্যাজেডি-রসাত্মকই হোক, আগে তা'কে সর্বতোভাবে নাটকীয় হ'য়ে উঠতে হবে। নাটকীয় হ'তে গেলে ঘটনা-বিন্যাসটি কেমন হওয়া চাই, চরিত্রকে নাটকীয় হ'তে হ'লে কি কি গুণসম্পন্ন হ'তে হবে, কোন্ গুণ থাকলে সংলাপকে নাটকীয় বলা চলে,—এই সমস্ত প্রশ্নের মীমাংসা—নাটক সমালোচনার জন্য যা অত্যাবশ্যক—নাটকীয়ত্বের সংজ্ঞা নিরূপণের ওপরে নির্ভর করে। সুতরাং এ কথা অবশ্যই স্বীকার্য—যাকে জানলে নাটকের প্রায় সবখানিই জানা হয় সে হচ্ছে—নাটকীয়ত্বের লক্ষণ বা সংজ্ঞা।

তবে এ কথাও স্বীকার করতে হবে—সংজ্ঞা নির্ণয় করার চেয়ে বড় সমস্যা আর কিছুই নেই। বুদ্ধি শক্তির অগ্নি পরীক্ষা বলে যদি কিছু থেকে থাকে তা' আছে ঐ সংজ্ঞা নির্ধারণ করার মধ্যেই। অতিব্যাপ্ত হবে না, অব্যাপ্ত হবে না, অথচ স্বরূপ ধর্মটি প্রকাশ করবে—এমন নির্দোষ সংজ্ঞা নিরূপণ করা যে কত বড় দুঃসাধ্য ব্যাপার, তা যারা

করেছেন, বা করতে চেষ্টা ক'রে ব্যর্থশ্রম হয়েছেন, সেই সকল ভুক্তভোগী ছাড়া আর কেউ উপলব্ধি করতে পারবেন না। আমাদের মতো সাধারণ লোকের কথা ছেড়েই দেওয়া যাক। যাঁরা অসাধারণ বলে খ্যাত, তাঁদেরও অনেকে প্রায়ক্ষেত্রেই অপরের-তৈরী-করা সংজ্ঞা নির্বিচারে ব্যবহার করে থাকেন এবং সেই সব প্রচলিত সংজ্ঞা প্রয়োগ করে সমালোচনা কার্য সম্পন্ন করে থাকেন। কিন্তু তখনই সঙ্কট উপস্থিত হয় যখন কোন "সক্রেতিস" এসে কূট তর্ক তোলেন এবং সংজ্ঞার মূল ধরেই টান মারেন। তখন দেখা যায় যে, যে-সব কথা আমরা হামেসা ব্যবহার করে চলেছি, তার সম্বন্ধে নির্দিষ্ট ধারণা আমাদের নেই—তার ঠিক সংজ্ঞাটি আমরা জানিনে এবং জানিনে যে তা'ও ভালভাবে জানিনে। অনেক ক্ষেত্রেই দেখা যায়—তর্ক বিতর্কের সংঘর্ষে আগুন জ্বলে গেছে, কিন্তু যে কথাকে ঘিরে আগুন জ্বলেছে তার সংজ্ঞাটি দু'জনের একজনও ঠিক ভাবে জানেন না অথবা একজন যা জানেন অন্য জন তার উল্‌টোটাই জানেন।

বলা বাহুল্য, এই জাতীয় বাদ বিতণ্ডার আগুন থেকে নিষ্কৃতি পেতে হ'লে—গোড়াতেই সংজ্ঞা নির্ণয় ব্যাপারটি পরিষ্কার করে নেওয়া দরকার. সব আলোচনার ক্ষেত্রেই এই সূত্র প্রযোজ্য—নাট্য বিদ্যার আলোচনার ক্ষেত্রেও কোন ব্যতিক্রম নেই।

সংজ্ঞা নির্ধারণ করতে, ন্যায়শাস্ত্রে সংজ্ঞা নিরূপণের যে সূত্র করা হয়েছে সেই—Genus per et differentia সূত্রটিই মানতে হবে, অর্থাৎ সংজ্ঞা নিরূপণ করতে— সামান্য ধর্ম এবং বৈশেষিক ধর্ম—দু'টি ধর্মেরই উল্লেখ করতে হবে। এই নিয়মটি মুখে মুখে মানা যত সহজ কাজে মানতে পারা তত সহজ নয়। সামান্য বা জাতি লক্ষণ নির্দেশ করা খুব কঠিন কাজ নয়, কিন্তু বৈশেষিক লক্ষণটি অর্থাৎ যে লক্ষণটি

বস্তুটিকে অন্যান্য প্রজাত থেকে পৃথক করে, তা' আবিষ্কার করা খুবই কঠিন কাজ। যেমন মানুষকে 'প্রাণী' বলে জানা সহজ, কিন্তু যে বিশেষ লক্ষণটি মানুষকে মনুষ্যেতর প্রাণী থেকে সম্পূর্ণ পৃথক করেছে, তাকে নির্দেশ করাই কঠিন। যত গোলমাল বাধে এই বৈশেষিক লক্ষণ নিয়েই। বলা যেতে পারে—সংজ্ঞা নির্ধারণের সমস্যা আসলে বৈশেষিক লক্ষণ নির্ধারণেরই সমস্যা।

নাটকের সংজ্ঞা-নিরূপণের ক্ষেত্রেও এ সমস্যা কম নয়। নাটক সামান্য ধর্মে ভাষা-শিল্প অর্থাৎ সাহিত্য—এ কথা আমরা সকলেই জানি। নাটকের প্রজাতীয় বৈশিষ্ট্য—আকৃতিগত বৈশিষ্ট্য বা বাহ্য লক্ষণ সম্বন্ধেও আমাদের মোটামুটি একটা ধারণা আছে। কিন্তু বাহ্য লক্ষণটি মোটামুটিভাবে জানলেও তার আন্তর ধর্ম—প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্য—অর্থাৎ স্বরূপ লক্ষণটি সম্বন্ধে আমাদের ধারণা তেমন স্পষ্ট নয়। বলা ভাল, খুবই অস্পষ্ট। অস্পষ্ট যে তার প্রমাণ তো পড়েই রয়েছে। নাটকীয় ধর্ম কি—এই প্রশ্নের উত্তর দিতে গিয়ে বিশেষজ্ঞরা যে কাণ্ড করেছেন, তাতে "নানা মুনির নানা মত" প্রবাদটি বার বার মনে পড়ে।

শুধু যে এক মতের সঙ্গে অন্য মতের মিল নেই তা নয়, কোন কোন ক্ষেত্রে এক মত অন্য মতের সম্পূর্ণ বিপরীত। যেখানে মতে মতে এত পার্থক্য, সেখানে চোখ বুজেই বলে দেওয়া যেতে পারে—নাটকীয়ত্বের স্বরূপ সম্বন্ধে আজ পর্যন্ত অবিসংবাদিত কোন সিদ্ধান্ত পাওয়া যায় নি; আর এ কথাও বলা বাহুল্য, এত দিনে যা পাওয়া যায়নি এই মুহূর্তেই তা' পাওয়া যাবে এমন প্রত্যাশা করাও ঠিক হবে না। তবে যদি কেউ বলেন —তবে এই প্রবন্ধ কেন? আমার কথা আগেই বলেছি। এইটুকু ভরসাই আমি আপনাদের দিতে পারি—নানা মতবাদের ব্যূহের মধ্যে আপনাদের পৌঁছে দিতে পারব; বলা নিষ্প্রয়োজন, ব্যূহ থেকে নিষ্ক্রমণের দায়িত্ব

আপনাদের নিজেদেরই। দিগদর্শনের অতিরিক্ত কিছু করবার স্পর্ধা আমি করব না।

এবার, নাটকের বাহ্য লক্ষণটি নিরূপণ করা যাক। সামান্য লক্ষণে নাটক হচ্ছে ভাষা-শিল্প অর্থাৎ কাব্য—একপ্রকার poetic art or poetry—এ কথা আগেই একবার উল্লেখ করা হয়েছে। সুতরাং নাটকের জাতি লক্ষণ হচ্ছে—'কাব্যত্ব'। নাটক একপ্রকার 'কাব্য'—এ কথাটায় অনেকের মনেই খট্‌কা লাগার আশঙ্কা আছে। এ আশঙ্কা একেবারে কাল্পনিক নয়। সুতরাং সামান্য একটু কৈফিয়ৎ দিয়ে নেওয়াই ভাল। প্রথমেই বলা যেতে পারে—'কাব্য' শব্দটি এখানে ব্যাপক অর্থে—পারিভাষিক অর্থে—প্রযুক্ত হয়েছে। কাব্যের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ এই :—কবিনা কৃতম্=কাব্যম্ বা কবেরিদম্=কাব্যম্ অর্থাৎ যা কবি-কর্ম তাই কাব্য। কবিকর্ম অর্থেই শব্দটি এখানে ব্যবহৃত হয়েছে।

নাট্যকে কাব্য বলায় শুধু এখনকার বা এখানকার লোকই যে ভুল বুঝে থাকেন তা' নয়; অনেক আগে থেকেই এই ভুল বুঝাবুঝি আরম্ভ হ'য়েছে। প্রমাণ হিসাবে শ্লেগেলের সতর্কবাণীর কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। নাটকের মূল্য বিচার করতে হ'লে কতদিক থেকে নাটককে বিচার করতে হবে—এই সম্বন্ধে আলোচনা করার প্রসঙ্গে তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন—নাটক কি পরিমাণে 'কাব্য' (poetical) এবং কি পরিমাণে 'দৃশ্য' অর্থাৎ অভিনেয় (theatrical)—হয়েছে, এই দু' দিক থেকেই নাটককে বিচার করতে হবে। 'পোয়েটিক্যাল' শব্দটি প্রয়োগ করেই বুঝেছেন, ভুল বুঝার আশঙ্কা আছে, তাই আশঙ্কা নিরসন করবার জন্য লিখেছেন—'পোয়েটিক্যাল' অর্থাৎ 'কাব্যিক' কথাটাকে যেন ভুল বুঝা না হয়। আমি ছন্দোবদ্ধ রচনা বা অলঙ্কার শোভার কথা বলছিনে......আমি বলছি রচনার রসাত্মককতার ও

গঠন-পরিকল্পনার কথা।……তা'হলে নাটককে কাব্য বলা হয় কোন ধর্মের জন্য? যে ধর্ম থাকার জন্য অন্যান্য রচনাকে কাব্য বলে গণ্য করা হয়, ঠিক সেই ধর্মেরই জন্য।

['Let not however the expression poetical be misunderstood. I am not now speaking of the versification and the ornaments of language…….I speak of the poetry in spirit and design of a piece……What is then that makes a drama poetical? The very same assuredly that makes other work so"—(Lectures on Dramatic Art and Literature—1809-11)]

শ্লেগেলের কথাই ঠিক—যে ধর্ম থাকার ফলে অন্যান্য রচনা 'কাব্য' হয়ে উঠে, সেই একই ধর্মের জন্য নাটকও কাব্য পদবাচ্য। ভাষাশিল্প মাত্রই কবিকর্ম—অর্থাৎ কাব্য। এই অর্থেই নাটক কাব্য এবং বিশেষ ধরণের কাহিনী কাব্য। কি এই বিশেষত্ব, সেই তো জিজ্ঞাসা।

শিল্প মহাজাতির মধ্যে ভাষাশিল্প বা কাব্য একটি জাতি। এই জাতির মধ্যে নানা প্রজাতি অন্তর্ভুক্ত। গীতিকাব্য,গাথাকাব্য, মহাকাব্য, খণ্ডকাব্য গল্প উপন্যাস, দৃশ্যকাব্য প্রভৃতি কাব্য-জাতির অন্তর্গত বিভিন্ন প্রজাতি (species)। এদের প্রত্যেকেরই প্রজাতীয় লক্ষণ বা বৈশেষিক লক্ষণ আছে। সেই লক্ষণটিই একটিকে অন্যটি থেকে পৃথক করেছে। কাব্যের এক মেরুতে আছে—গীতিকবিতা এবং সেই সমস্ত আত্মবিষয়ী কবিতা যা'তে আত্মগত ভাবাবেগ বা ভাবজগৎ প্রকাশিত হয়েছে; হেগেলের ভাষায়, যে কবিতার—"Content is that within ourselves, the ideal world, the Contemplative or emotional life of soul—অর্থাৎ যার বিষয়বস্তু আত্মগত ভাব—

ভাবের জগৎ, আত্মার ধ্যান বা আবেগ। যে কবিতার উদ্দেশ্য একমাত্র 'self-expression'—আত্মপ্রকাশ ; অন্যদিকে আছে কাহিনী কাব্য—হেগেলের ভাষায় যা—"Reproduces the evolved content of conscious life in the ideal image and therewithal essentially repeats the principle of plastic art which makes the immediate object of fact visible—আরো সংক্ষেপে বলা যায়, কাহিনী কাব্য "Represents the objective fact itself in its objectivity"—বাস্তব বিষয়বস্তুকে বাস্তবিকরূপে উপস্থাপিত করে।

এই কাহিনী কাব্য দুই রীতিতে প্রকাশিত হয়। এক—বর্ণনাত্মক রীতি (ন্যারেটিভ), দুই—দৃশ্যাত্মক রীতি (ড্রামাটিক)। নাটক দ্বিতীয় রীতির কাহিনী-কাব্য অর্থাৎ দৃশ্য কাহিনী-কাব্য। দৃশ্যত্বই নাটকের বিলক্ষণ লক্ষণ বা বৈশেষিক ধর্ম। 'দৃশ্য' কথাটির পারিভাষিক অর্থ—'অভিনেয়' হ'লেও 'দৃশ্য' বলতে সাধারণতঃ বুঝায়—উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে রচিত কাহিনী। এ পর্যন্ত বিশেষ গণ্ডগোল নেই।

নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ নির্ব্বাচন করার জন্যে যে চেষ্টা করা হ'য়েছে, তার প্রাথমিক নিদর্শন হিসাবে—ভারতবর্ষের ভরতের এবং গ্রীসের এরিষ্টটলের সিদ্ধান্ত এবং আধুনিক প্রচেষ্টার নিদর্শন হিসাবে বিখ্যাত নাট্যতত্ত্ববিশারদ অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ের সিদ্ধান্ত উপস্থিত করা যাক। এঁদের সিদ্ধান্ত পাশাপাশি রাখলেই দেখা যাবে—নাটকের বাহ্য লক্ষণটি সম্বন্ধে তিনজনেই প্রায় একই কথা বলেছেন।

প্রথমে নাট্যশাস্ত্র প্রণেতা ভরতের সিদ্ধান্ত উপস্থাপিত করা যাক। আচার্য ভরত নাট্যশাস্ত্রের প্রথম অধ্যায়ে নাট্যবেদের উৎপত্তি ও স্বরূপ আলোচনা করতে গিয়ে যে সব উক্তি করেছেন তা' মন্থন করেই

আমাদের নাট্য-লক্ষণ উদ্ধার করতে হবে। বিবরণ এই :—মহেন্দ্রপ্রমুখ দেবতারা পিতামহকে বললেন—

ক্রীড়নীয়কমিচ্ছামো দৃশ্যং শ্রব্যং চ যদ্ভবেৎ
তস্মাৎ সৃজাপরং বেদং পঞ্চমং সার্ব্ববর্ণিকম্।

পিতামহ বললেন—তথাস্তু এবং ধ্যানস্থ হ'য়ে চতুর্বেদ স্মরণ করলেন বললেন,

ধর্ম্যমর্থ্যং যশস্যং চ সোপদেশং সসংগ্রহম্
ভবিষ্যতশ্চ লোকস্য সর্বকর্মানুদর্শকম্
সর্বশাস্ত্রার্থসম্পন্নং সর্বশিল্পপ্রবর্তকম্
নাট্যাখ্যং পঞ্চমং বেদং সেতিহাসং করোম্যহম্॥

এইভাবে ব্রহ্মা চতুর্বেদাঙ্গসম্ভব নাট্যবেদ রচনা করলেন।

জগ্রাহ পাঠ্যমৃগ্বেদাৎ সামভ্যো গীতমেব চ
যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাথর্বণাদপি।

ঋগ্বেদ থেকে নিলেন 'পাঠ্য', সামবেদ থেকে নিলেন 'গান' যজুর্বেদ থেকে নিলেন 'অভিনয়' এবং অথর্ববেদ থেকে নিলেন 'রস'। এইসব উপাদানের সংযোগে তিনি 'নাট্য' সৃষ্টি করলেন। সৃষ্টির পরে প্রয়োগ নিয়েই বাধলো সমস্যা। কারণ ইন্দ্র জানালেন—'দেবা অযোগ্যা নাট্যকর্মণি।" এই বিদ্যার 'গ্রহণে ধারণে জ্ঞানে প্রয়োগে'—দেবতারা অযোগ্য। সংশিতব্রত ঋষিরা ভিন্ন আর কেউ ধারণ এবং প্রয়োগ করতে পারবে না। তখন ভরত মুনির ওপর প্রয়োগের ভার পড়ল। ভরত শত পুত্রকে শিখিয়ে পড়িয়ে নিলেন এবং ব্রহ্মার নির্দেশ অনুসারে তিনি মহেন্দ্রবিজয়োৎসবে বা ধ্বজযজ্ঞে নাটক প্রয়োগ করলেন। দেবতাদের এই 'দৈত্যদানব নাশন প্রয়োগ' দেখে দৈত্যরা ক্ষুব্ধ হ'য়ে উঠল এবং সমস্ত অভিনয় পণ্ড করে দিল। এর পর ব্রহ্মা

দৈত্যদের শান্ত করবার জন্য এক বক্তৃতা দিলেন। এই বক্তৃতার মধ্যেই নাট্যলক্ষণ সম্বন্ধে অনেক কথা বলা হ'য়েছে।

ব্রহ্মা বললেন :—

ভবতাং দেবতানাং চ শুভাশুভবিকল্পকৈঃ
কর্মভাবান্বয়াপেক্ষী নাট্যবেদো ময়া কৃতঃ
নৈকান্ততোহত্র ভবতাং দেবতানাং চাপি ভাবনম্
ত্রৈলোক্যস্যাস্য সর্বস্য নাট্যং ভাবানুকীর্ত্তনম্ ॥
নানাভাবোপসম্পন্নং নানাবস্থান্তরাত্মকম্
লোকবৃত্তানুকরণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্।
ন তচ্ছ্রুতং ন তচ্ছিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা
ন স যোগো ন তৎকর্ম যন্নাট্যেস্মিন্ন দৃশ্যতে।
যোহয়ং স্বভাবো লোকস্য সুখদুঃখসমন্বিতঃ
সোহঙ্গাদ্যভিনয়োপেতো নাট্যমিত্যভিধীয়তে।
বেদবিদ্যেতিহাসানামাখ্যান পরিকল্পনম্।
বিনোদকরণং লোকে নাট্যমেতদ্ ভবিষ্যতি ॥

ব্রহ্মার উক্তি থেকে নাট্যের লক্ষণ পাওয়া যাচ্ছে এই :—নাটক একাধারে শ্রব্য ও দৃশ্য ক্রীড়নীয়ক, নানাভাবোপসম্পন্ন ও নানাবস্থান্তরাত্মক লোকবৃত্তের অনুকরণ; বিনোদকর আখ্যান-কল্পনা। আরো বহু বিশেষণ ভরত প্রয়োগ করেছেন। বর্ত্তমান প্রযোজনে এই কয়টিই যথেষ্ট।

এখানে সাধারণ লক্ষণ পাওয়া যাচ্ছে এই—নাটক লোকবৃত্তের অনুকরণ অর্থাৎ কাহিনীকাব্য, আর বৈশেষিক লক্ষণ পাওয়া যাচ্ছে—নাটক দৃশ্যকাব্য অর্থাৎ অভিনয়োপেত। ভরতের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে, দৃশ্যধর্মই নাটককে শ্রব্য কাহিনী-কাব্য থেকে পৃথক করেছে। আগেই

বলা হয়েছে 'দৃশ্য' শব্দটির পারিভাষিক অর্থ 'অভিনেয়'—যা অভিনয় করার যোগ্য। অভিনয়ের মাধ্যমে যার রস দর্শকচিত্তে সঞ্চার করা যায়। সুতরাং ভরতের মতে নাটকের সংজ্ঞা দাঁড়াচ্ছে এই যে নাটক এমন কাব্য যাতে নানাবস্থান্তরাত্মক সুখদুঃখপরিণাম লোকবৃত্তকে দৃশ্যাকারে অর্থাৎ অভিনয়োপযোগী করে উপস্থাপনা করা হয়।

এরিষ্টটলের 'পোয়েটিকস্'-গ্রন্থেও অনুরূপ সিদ্ধান্ত পাওয়া যায়। প্রাচীন গ্রীসে শিল্পের সংজ্ঞা করা হয়েছিল 'মাইসেসিস্'—ইংরেজিতে যাকে বলা হয়েছে 'ইমিটেশান।' বাংলায় আমরা বলতে পারি, বলেও থাকি—অনুকরণ। এরিষ্টটলের মতেও শিল্প হচ্ছে, অনুকৃতি-রচনা এবং সাহিত্য হচ্ছে ভাষাময় অনুকরণ। এই অনুকরণের একদিকে রয়েছে—ভাবের অনুকরণ গীতি বা গীতিকবিতা (লিরিক), অন্যদিকে আছে—কাহিনী-কাব্য, কোন জীবনবৃত্তের অনুকরণ imitation of life. জীবনবৃত্তের অনুকরণের রীতি প্রধানতঃ দু'টি। একটি বর্ণনাত্মক—'narrative in form', অন্যটি ক্রিয়াত্মক বা দৃশ্যাত্মক—'action in form'—যেখানে কবি 'present all his characters as living and moving before us'—অর্থাৎ সমস্ত চরিত্রদের আমাদের সামনে জীবন্তবৎ ও ক্রিয়াশীল রূপে উপস্থাপিত করেন।

বিংশ শতাব্দীতে এসে সংজ্ঞার এই সাধারণ রূপটি প্রায় একই আছে। অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয় নাটকের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে লিখেছেন—'Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions'. (নাটক হচ্ছে জীবন সম্বন্ধীয় ধারণার একরূপ বিশেষ রীতির

প্রকাশ যা অভিনেতাদের দ্বারা অভিনেয় এবং যা', কথা শোনার জন্য এবং ক্রিয়াকলাপ দেখার জন্য সমবেত দর্শকদের মনে .আনন্দ দিতে সমর্থ)। এই সংজ্ঞার মধ্যে নতুন কোন কথা নেই, তুলনা করে দেখলেই তা বুঝা যাবে।

(ক) ভরতের ভাষায় যা = লোকবৃত্তের অনুকরণ
এরিষ্টটলের „ „ = imitation of life
নিকলের ভাষায় তাই = art of expressing ideas about life

(খ) ভরতের ভাষায় যা = দৃশ্য বা অভিনেয়
এরিষ্টটলের „ „ = action in form
নিকলের ভাষায় তাই = capable of interpretation by actors.

দেখা যাচ্ছে, বাহ্যলক্ষণ নির্ধারণ ব্যাপারে বিশেষ কোন গণ্ডগোল নেই। স্বরূপ-লক্ষণ নিয়েই সমস্যা। অধ্যাপক নিকল উল্লিখিত সংজ্ঞাটি দেওয়ার পরেই বলেছেন—সংজ্ঞাটি নাটকের অতিবাহ্য লক্ষণ। অবশ্যই সংজ্ঞাটি নাট্যকলার বিশিষ্ট রূপটিকে কবিতা থেকে এবং নভেল থেকে পৃথক করে; কিন্তু একটু এগিয়েই দেখা যাবে—এতে নাট্যের শুধু বাহ্য আকার ও অভিনয়ের অবস্থার কথাই সূচিত হ'য়েছে। নিকলের নিজের ভাষায়, সংজ্ঞাটি—"Certainly differentiates the particular form of dramatic art clearly from poetry and from the novel and as will be realized it indicates merely the external form and circumstances of dramatic presentation". নিকলের মতে—দৃশ্যত্ব নাটকের আকৃতি-গত বৈশিষ্ট্যেরই দ্যোতক, প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্য অর্থাৎ 'internal form' বা 'essence of drama' এক কথায় নাটকীয়ের স্বরূপ-লক্ষণ, আরো

আগের কথা। দৃশ্যত্ব নাটকের 'এহ বাহ্য', 'আগে কহ আর' হচ্ছে নাটকীয়ত্ব।

এই 'আগে কহ আর' বলতে গিয়ে এত মুনি এত কথা বলেছেন যে, নাটকীয়ত্ব কি, এই প্রশ্নের উত্তর এক কথায় দিতে হ'লে নিরুত্তর থাকা ছাড়া উপায় নেই। টি. এস. এলিয়ট সমালোচনা-ক্ষেত্রকে 'sunday park'এর সঙ্গে তুলনা করেছেন, এক্ষেত্রেও সেই কথটাই মনে আসে। যাঁরা ঋষির পদবীতে উঠেছেন তাঁদের কোন চিন্তা নেই ; কারণ তাঁরা যা বলেন তাঁর সবটাই আর্ষ—সবটাই 'দর্শন' কিন্তু যাঁরা আমাদের মতো সাধারণ ব্যক্তি, শাস্ত্র মেনে মেনে যাঁদের চলতে হয়, বলতে হয়, তাঁদের পক্ষে শাস্ত্রকারদের এই মতভেদ মারাত্মক সমস্যা। যে বিষয়বস্তু নিয়ে নাটক লেখা হয়েছে তা' আদৌ নাটকীয় কিনা, কাহিনীর গঠন, ঘটনা বিন্যাস নাটকীয় হয়েছে কি না, চরিত্র—চরিত্রের দৈহিক, মানসিক আত্মিক আচরণ নাটকীয় হয়েছে কি না ; সংলাপ কোথায় নাটকীয়ের মাত্রা লঙ্ঘন করছে—এসব প্রশ্নের উত্তর না দিলে কোন কথাই বলা হয় না, অথচ উত্তর দিতে গেলে কোন-না-কোন মুনির মতে সায় দিতে হয়। আর তা দেওয়ার অর্থ অতি পরিষ্কার—ভিন্নমতাবলম্বীদের সঙ্গে সম্মুখ সংগ্রামে নামতে হয়। মহাসঙ্কট নয় কি ? এমন কোন্ নাট্যসমালোচক আছেন যিনি এই সঙ্কট থেকে মুক্ত ? চোখ বুজে বলে দেওয়া যেতে পারে—নেই। তবে চোখ বুজে 'নেই' বলাই তো যথেষ্ট নয়। নেই বললে সাপের বিষ নেই হ'তে পারে কিন্তু চোখ বুজে থেকে এ সঙ্কটে থেকে পরিত্রাণ পাওয়া যাবে না। নাটক সম্বন্ধে কোন কথা বলতে গেলেই বুঝাপড়া একটা করতেই হবে।

এই প্রবন্ধের ছোট অবকাশে সব মুনির সব মত বিস্তারিত ভাবে

বিবৃত করা এবং আলোচনা করা সম্ভব নয়। রীতিমত বুঝাপড়া করতে হ'লে একখানি বৃহৎগ্রন্থের পরিসর আবশ্যক। অগত্যা, এখানে শুধু তাঁদেরই কয়েকজনের মত উপস্থাপিত করতে চেষ্টা করছি যাঁদের মত উদ্ধৃত করে সমালোচকরা সাধারণতঃ দ্বন্দ্বযুদ্ধ করে থাকেন। নিম্নলিখিত ব্যক্তিদের মতই সাধারণতঃ উদ্ধৃত করা হ'য়ে থাকে।

(১) ডেনিস দিদেরো…[On Dramatic poetry 1757.]

(২) গ্যেটে—[Epic and Dramatic poetry 1797 conversations.]

৩। শ্লেগেল—অগাষ্ট উইল্‌হেলম্‌—[Lectures on Dramatic art and Literature, 1809-11]

৪। হেগেল—[Aesthetic, 1832]

৫। গুস্তাভ ফ্রেতাগ—[The Technique of the Drama, 1863.]

৬। ফ্রানসিস্‌—সার্সি—[A Theory of the Theater, 1876.]

৭। ফার্ডিনান্দ্‌ ব্রুণেতিয়ের—[Law of the Drama,1894.]

৮। মরিস মেতার্লিঙ্ক—(1896)

৯। বার্ণার্ড'শ—(1902)

১০। ব্র্যাণ্ডার ম্যাথুস—(1903)

১১। উইলিয়ম আর্চার—[Play making (1912)]

১২। হেনরি আর্থার জোন্স—[Int. to Brunetier's Law (1914)]

১৩। জর্জ পিয়ার্স বেকার—[Dramatic technique, 1919]

১৪। টি, এস, এলিয়ট—(1929)

১৫। এলারডাইস নিকল—[The Theory of Drama, 1931]

১৬। জন হাওয়ার্ড লসন—[Theory and technique of play wrinting, 1936.]

বলাবাহুল্য—মতবাদের এ এক মহারণ্য। দিকভ্রান্তি এখানে প্রায় অনিবার্য। এই কারণে, অরণ্যে প্রবেশ করার আগে, সামান্য একটু দিগ্ নির্ণয়ের চেষ্টা করে নেওয়া দরকার। অতএব এখানেই নাটকীয়ত্বের সমস্যার স্বরূপটি কি, অতি সংক্ষেপে বুঝে নেওয়ার চেষ্টা করা যাক।

নাটকীয়তার সমস্যা—প্রথমতঃ (ক) বিষযবস্তুর (Theme) নাটকীয়তার প্রশ্ন। দ্বিতীয়তঃ (খ) উপাদানগুলির নাটকীয়তার প্রশ্ন। আমরা দেখতে পাবো—কেউ কেউ বিষয়বস্তুর (Theme) মধ্যেও নাটকীয়-অনাটকীয় বিভাগ কল্পনা করেছেন এবং সেই মূল দৃষ্টি নিয়ে উপাদানের নাটকীয়তা পরীক্ষা করতে চেষ্টা করেছেন। অবার কেউ কেউ বিষয়বস্তুর স্বভাব-নাটকীয়তা স্বীকার করেন নি অর্থাৎ বিষয়বস্তু স্বভাবে নাটকীয় বা অনাটকীয়—হতে পারে, এ কথা স্বীকার করেননি। আর তা' করেননি বলেই, ভিন্ন ধর্মের মধ্যে নাটকীয়তা নির্দেশ করেছেন। তারপর উপাদানের নাটকীয়তা :—(ক) ঘটনা বিন্যাসের বা পরিস্থিতি-কল্পনার—দৃশ্যকল্পনার নাটকীয়তা (খ) চরিত্রের নাটকীয়তা, (গ) সংলাপের নাটকীয়তা। ঘটনার নাটকীয়তার প্রশ্ন—মোটামুটি,—(১) ঘটনার লয়ের বা দ্রুত বিন্যাসের প্রশ্ন—ইংরাজিতে বল্লে—Rapidityর প্রশ্ন, 'progression-এর প্রশ্ন', expectation, preparation and accomplishment-এর প্রশ্ন। (২) ঘটনার অপরিহার্যত্বের প্রশ্ন—"meaningful" বা indispensable কিনা সেই প্রশ্ন—সমগ্রের সঙ্গে অংশের সম্বন্ধ-বিচারের প্রশ্ন এবং (৩) ঘটনার তীব্রতার বা প্রাণবত্তার (energy) প্রশ্ন। নায়কের নাটকীয়তার প্রশ্ন—তেমনি নায়কের আচরণে সচেতন প্রচেষ্টা কতখানি আছে না আছে তার প্রশ্ন ; কতখানি

থাকা উচিত না উচিত তার প্রশ্ন—এক কথায় activity-র প্রশ্ন—সঙ্গে সঙ্গে—অনুভাব সঞ্চারিভাব প্রভৃতির অর্থাৎ "action" এর প্রকৃতির প্রশ্ন—স্থূলত্ব-সূক্ষ্মত্বের প্রশ্ন। সংলাপের নাটকীয়তার প্রশ্ন—শেষ পর্যন্ত, ক্রিয়োপযোগিতার প্রশ্ন—এক কথার ঔচিত্যের প্রশ্ন।

আমরা দেখতে পা'ব যে যিনি যে মূল সিদ্ধান্ত করেছেন তদনুসারেই তিনি নাটকীয়ত্বের বিচার করেছেন। দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক। যাঁরা দ্বন্দ্ব এবং সচেতন প্রচেষ্টা বা উদ্যমকে নাটকীয়ত্বের মূল লক্ষণ ব'লে মনে করেছেন তাঁরা—দ্বন্দ্বহীন কাহিনীকে, উদ্যমহীন নায়ককে এবং উদ্যমশূন্য আচরণকে নাটকীয় ব'লে গ্রহণ করেননি। ব্রুণেতিয়ের এই দলের প্রধান পাণ্ডা। তাঁর মতে যেখানে নায়ক 'acting' না হয়ে 'acted upon', সেখানে নায়ক অনাটকীয়, তেমনি 'acted upon' অর্থাৎ নিষ্ক্রিয় নায়কের আচরণ ও বচন যেহেতু উদ্যমদ্যোতক নয় সেইহেতু অনাটকীয়। তারপর যারা দ্বন্দ্বকেই নাটকের একমাত্র প্রাণবস্তু ব'লে স্বীকার করেন নি, তাঁরা—যেমন স্বভাবদ্বন্দ্বহীন বিষয়বস্তুকে তেমনি 'acted upon' নায়ককে উদ্যমহীন আচরণকে এবং ভাবব্যঞ্জক বচনকেও নাটকীয় বলে মেনে নিয়েছেন। যারা 'rapidity of action' বা 'fluidity of movement' এর মধ্যে নাটকীয়ত্ব নির্দেশ করেছেন, তারা ঘটনার অগ্রগতির অর্থাৎ দ্রুতগতির সহায়ককে নাটকীয় এবং প্রতিবন্ধককে অনাটকীয় বলতে চেয়েছেন। এদের লক্ষ্য—কাহিনীর অগ্রগতি বা বিপরিণতি। যাঁরা আবার কাহিনীকে গৌণ মনে করেছেন, 'Soul-state' বা ভাবকে শুধু প্রকাশ করা নয়, 'সঞ্চার-করাকেই নাটকের উদ্দেশ্য বলে মনে করেছেন' তাঁদের কাছে···Conscious wlll এর Conflict বা ঘটনার rapidity বড় কথা নয়, বড় কথা—আত্মার ভাবসমাধির রূপটিকে সঞ্চার করা। এই

ভাব-সমাধির অভিব্যক্তির জন্য যা কিছু আবশ্যক তার সমস্তই নাটকীয়। এঁদের কাছে আবশ্যক যতখানি আবশ্যক, অনাবশ্যক তার চেয়েও কম আবশ্যক নয়। মেতালিঙ্ক এই দলের প্রধান মুখপাত্র।

আবার, যাঁদের কাছে নাটকের উদ্দেশ্য হয়েছে—জীবন-সমস্যার আলোচনা (Discussion), তাঁদের কাছেও নায়কের সক্রিয়তা, নিষ্ক্রিয়তা বড় বিচার্য্য নয়, ঘটনার দ্রুতগতি অপরিহার্য নয় এবং খানিকটা ভাবাবেগ সৃষ্টি করাও আসল কাজ নয়। এঁদের কাছে—সমস্যা-আলোচনার উপযোগী যে পরিস্থিতি, চরিত্র ও সংলাপ তা'ই নাটকীয়। যা ভাবপ্রকাশের পরিপন্থী তাই অনাটকীয়। দেখা যাবে—এক একজন এক এক উপাদানের ওপর বেশী ঝোঁক দিয়েছেন এবং নিজের সূত্র অনুসারে নাটকীয় কি অনাটকীয় এই প্রশ্নের সমাধান করতে চেষ্টা করেছেন।

এই দিগ্‌দর্শনের পরে মতবাদ-ব্যূহের মধ্যে প্রবেশ করার চেষ্টা করা যাক। সমস্যার চেতনা সমস্যার অর্ধেক সমাধান, এই সূত্র স্মরণ করে—আলোচনার প্রথমেই টি. এস. এলিয়টের একটি মন্তব্য উদ্ধৃত করছি। কি নাটকীয় আর কি অনাটকীয়—এই প্রশ্নের বিচার-সমস্যা সম্পর্কে এলিয়ট—'Seneca in Elizabethan Translation' প্রবন্ধে লিখেছেন —"the forms of drama are so various that few critics are able to hold more than one or two in mind in pronouncing judgement of 'dramatic' and 'undramatic'. What is dramatic ? If one were saturated in Japanese 'Noh', in Bhasa and Kalidas, in Aeschylus, Sophocles and Euripedes, Aristophanes and Meanander, in the mediaeval play of Europe, in 'Lope' De Vega or Calderon as well as

the great English and French Drama, and if one were (which is impossible) equally sensitive to them all, would one not hesitate to decide that one form is more dramtic than another ?

"নাটকের এত বিভিন্ন প্রকার, যে খুব কম সমালোচকই 'নাটকীয়' ও 'অনাটকীয়' বিচার করার কালে একখানা কি দু'খানার বেশী নাটকের কথা মনে রাখতে পারেন। নাটকীয় কি ? কারো মন যদি জাপানের 'নো' নাটকের, ভাসের ও কালিদাসের নাটকের, ঈস্কিলাস-সফোক্লিস-ইউরিপিডিসের নাটকের, এরিষ্টফোনিসের ও মীনন্দরের নাটকের, ইউরোপীয় মধ্যযুগীয় নাটকের, লোপে-ডা-ভেগার বা ক্যালডিরণের নাটকের এবং সঙ্গে সঙ্গে ইংরেজি ও ফরাসী বিখ্যাত নাটকগুলির রসে ভরপুর থাকে এবং কেউ যদি প্রত্যেককেই সমান অনুরাগের (যা' অসম্ভব) সঙ্গে গ্রহণ করে, তা'হলে কি একের চেয়ে অন্যকে অধিকতর নাটকীয় বলে সাব্যস্ত করার আগে ইতস্ততঃ করবে না ?

শ্রদ্ধেয় টি. এস. এলিয়ট যেন বলতে চান—নাটকীয়-অনাটকীয় বিচারের দেশকালপাত্র-নিপেক্ষ কোন মানদণ্ড নেই। নাটক সম্পর্কে বিশেষ কালে বিশেষ দেশে যে সংস্কার তথা রুচি গড়ে উঠে সেই সংস্কার বা রুচির দ্বারাই বিচার প্রভাবিত হয় এবং তা' হয় বলেই এক দেশের বা এক কালের চোখে যা' অনাটকীয়, অন্য দেশের চোখে বা অন্য কালের চোখে তা' নাটকীয় বলে মনে হতে পারে। অতএব নাটকীয়ত্ব বিচার খুব সতর্কভাবেই করা উচিত ; যথেষ্ট ইতস্তত করে রায় দেওয়া কর্তব্য।

বলা বাহুল্য—যতখানি ইতস্ততঃ করা উচিত আমরা ততখানি

ইতস্ততঃ করি না এবং করি না ব'লেই ক্লাসিকাল-গঠনের সংস্কার নিয়ে রোমাণ্টিক-গঠনের নাটকীয়তা বিচার করতে যাই এবং **'acting'** নায়কের সংস্কার নিয়ে **'acted-upon'**-এর নাটকীয়তা বিচার করি। ভরসার কথা বোধ হয় এই যে, যেখানে এত মতভেদ সেখানে মুখ রক্ষা করা খুব কঠিন কাজ নয়। তাই যে যা খুসী বলতে পারি। কিন্তু মতবাদ এড়িয়ে যাওয়ারও কোন উপায় নেই। অতএব সেই সব মতবাদের কথাই এবার বলা যাক :—

মতবাদের কুরুক্ষেত্রে প্রবেশ করার আগে, নাট্যের স্বরূপ সম্বন্ধে প্রাচীনেরা কি ধারণা পোষণ করতেন, সে সম্পর্কে দু'একটা কথা ব'লে নেওয়া যেতে পারে। প্রাচীনের মুখ্য প্রতিনিধি হিসাবে আমরা এখানে আমাদের দেশের নাট্যশাস্ত্রকার ভরতকে এবং গ্রীসের এরিষ্টটলকেই ধরছি। কারণ, আমাদের সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রে নাটক সম্বন্ধে যে আলোচনা হয়েছে, তা' ভরতের সূত্র ভিত্তি করেই করা হ'য়েছে ; আর ইউরোপের আলোচনা গড়ে উঠেছে এরিষ্টটলের 'পোয়েটিকস্'কে ভিত্তি করে। এঁদের গ্রন্থে এ সম্পর্কে যে উক্তি বা ইঙ্গিত করা হ'য়েছে তা উল্লেখ করে, উল্লেখযোগ্য মতবাদগুলি বিবৃত করতে চেষ্টা করব।

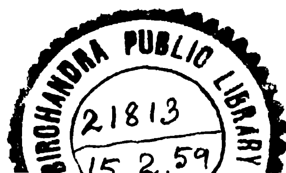
মুনিদের মধ্যে অন্যতম প্রধান মুনি ভরত, (তাঁর ৩৭টি অধ্যায়-সম্পন্ন) নাট্যশাস্ত্রে, নাট্যের নানাদিক নিয়ে বিস্তারিত আলোচনা করেছেন এবং ইতস্তত বিক্ষিপ্ত মন্তব্যের দ্বারা নাট্যের প্রাণপ্রকৃতি বা নাটকীয়ত্ব ধর্মটির উপর আলোকপাত করতে চেষ্টা করেছেন। আগেই দেখানো হ'য়েছে, ভরতের কাছে—নাটক দৃশ্য ও শ্রব্য ক্রীড়নীয়ক, লোকবৃত্তের দৃশ্য অনুকরণ। অর্থাৎ নাটকের জন্য দু'টি বস্তু চাই, একটি বস্তু হ'চ্ছে—'ইতিবৃত্ত' (কাহিনী) ; অন্যটি দৃশ্যত্ব বা অভিনেয়ত্ব। ইতিবৃত্তকে ভরত বলেছেন নাট্যের শরীর—'ইতিবৃত্তং তু

নাট্যস্য শরীরম্……"। ইতিবৃত্ত রচনা করতে যাওয়া মানে—নানাবস্থান্তরাত্মক লোকবৃত্ত নিয়ে আখ্যান-কল্পনা এবং তা' হবে, 'নানারসভাবসম্ভৃতং' এবং 'সুখদুঃখোৎপত্তিকৃতং' ব্যক্তি-চরিত্রের উপস্থাপনা।

অপ্রাসঙ্গিক হ'লেও 'সুখদুঃখোৎপত্তিকৃতং' কথাটা লক্ষ্য করতে বলি। আখ্যান 'নানারসভাবসম্ভৃত' হবে এ যেমন একটা কথা, তেমনি শেষ পর্যন্ত সমস্ত কিছুর মাঝ দিয়ে 'সুখ' বা দুঃখ উৎপন্ন করবে এও একটা কথা। অর্থাৎ পরিণাম হবে—সুখজনক (কমেডি) বা দুঃখজনক (ট্রাজেডি)। এখানে, ইউরোপীয় নাটকের শ্রেণীবিভাগের মূলভিত্তিটির (feeling tone) উল্লেখ পাওয়া যাচ্ছে—অবশ্য খুব সামান্যভাবেই।

এখন, ইতিবৃত্ত রচনা করার অর্থ, একটি কার্যের রূপকে আরম্ভ থেকে ফলাগম পর্যন্ত নানা পর্য্যায়ের মাঝ দিয়ে ব্যক্ত করা। কার্যের পাঁচটি অবস্থা বা পর্যায় সম্ভব। (১) প্রারম্ভ, (২) প্রযত্ন (৩) প্রাপ্তি সম্ভব, (৪) নিয়তাপ্তি, (৫) ফলাযোগ বা ফলাগম। এই পাঁচটি পর্যায়ের ভিত্তির ওপর নাটক-'সন্ধি' কল্পনা দাঁড়িয়ে আছে। প্রারম্ভকে বলা হয়েছে—মুখ-সন্ধি, প্রযত্নকে—প্রতিমুখ-সন্ধি, প্রাপ্তিসম্ভবকে—গর্ভ-সন্ধি, নিয়তাপ্তিকে—বিমর্শ-সন্ধি এবং ফলযোগকে বলা হয়েছে—উপসংহৃতি। অবশ্য সব নাটকেই সন্ধির সংখ্যা সমান হবে—এমন কোন কথা বলা হয়নি। অর্থাৎ প্রত্যেক নাটকেই কার্যের প্রতিটি পর্যায় সমান মাত্রায় পরিস্ফুটাকারে ব্যক্ত করতেই হবে এমন কথা নেই; তবে তা' হোক আর না হোক, "সন্ধি-বিভাগ' কল্পনার মধ্যে এই সংস্কারই কাজ করছে যে নাটকীয় ইতিবৃত্তে, আরম্ভ থেকে ফলাগম পর্যন্ত একটা ক্রমবিকাশের প্রবাহ থাকা চাই। 'অঙ্ক' কথাটির

ব্যুৎপত্তিগত অর্থের মধ্যেও স্পষ্ট করে বলা হয়েছে—ভাবৈশ্চ রসৈশ্চ রোহয়ত্যর্থান অর্থাৎ অঙ্কের কাজ ভাবের ও রসের দ্বারা অর্থের উত্থান ঘটানো—অর্থকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া। এই ক্রমবিকাশের বা আরোহের ব্যাপারটিই পরে 'action'-এর development বা 'progressiveness'-এর সমস্যার আকারে দেখা দিয়েছে। প্রত্যেক ইতিবৃত্তেই কার্যের ক্রমবিকাশ—প্রারম্ভ থেকে ফলাগমের দিকে একটা আরোহী গতি, থাকবেই। সুতরাং সমস্যার জড় এখানেই যে, মহাকাব্যের ও উপন্যাসের আরোহী গতি এবং নাটকের আরোহী গতির মধ্যে বিলক্ষণ কোন পার্থক্য আছে কি না। আরো সহজ করে প্রশ্ন করলে—নাটকের আরোহী গতির মাত্রা নির্দিষ্টভাবে বেঁধে দেওয়া সম্ভব কি না? এই সমস্যাই পরে ঘটনার অগ্রগতির 'rapidity'র (দ্রুতগতি) সমস্যার রূপ নিয়েছে। এই সমস্যার সহজ সমাধানের পথে যে যে বাঁধা এসে থাকে, তার মধ্যে একটী বাধা আসছে ইতিবৃত্তের যৌগিক গঠনের দিক থেকে। বৃত্ত যেখানে সরল অর্থাৎ একক কার্য, সেখানে ঘটনার অগ্রগতি দ্রুতলয়ে ঘটতে পারে ; ঘটনার সরল গতির পথে অবান্তর বিষয় এসে বাধা সৃষ্টি করবার সুযোগ তেমন পায় না। কিন্তু বৃত্ত যেখানে যৌগিক অর্থাৎ যেখানে, ভরতের পরিভাষায়, একটা থাকে 'আধিকারিক' এবং আর একটা থাকে 'প্রাসঙ্গিক' বৃত্ত, সেখানে কার্যের আরোহীগতি সাবলীল, অবিচ্ছিন্ন বা অতি দ্রুত হ'তে পারে না। কারণ, তা'তে প্রধান কার্যের পাশেই অপ্রধান কার্যের জন্য স্থান ছেড়ে দিতে হয়। তবে, প্রাসঙ্গিকের নিরঙ্কুশ স্বাতন্ত্র্য থাকে না বলেই, প্রাসঙ্গিক আধিকারিকের উপকারকমাত্র ব'লেই, প্রাসঙ্গিক-বৃত্ত যোজনার মূল সূত্র হয়েছে—'তদ্‌যোজ্যমবিরোধতঃ',—'আবশ্যকানামবিরোধে' তাকে যোজনা করতে হবে।



বস্তুবিন্যাস, আবশ্যকের বিরুদ্ধ বা অবিরুদ্ধ—এই বিচারই পরে, **'meaningful'** এর (সার্থকতার) প্রশ্ন হ'য়ে দাঁড়িয়েছে। এ বিষয়ে ভরতের বক্তব্য—যা' প্রধান অর্থের বা রসের অনুযায়ী বা অনুবন্ধী তাই সার্থক, আর যা' অনুবন্ধী নয় তাই অসার্থক। রসনিষ্পত্তিকে মুখ্য লক্ষ্য ধরেই সব কিছুর উপযোগিতা বিচার করার কথা বলা হয়েছে। রসনিষ্পত্তির গোড়ার কথাই ঔৎসুক্যের সৃষ্টি। প্রারম্ভে ঔৎসুক্যের **(interest)** যে উদবোধ হয়, ক্রমে ক্রমে সেই ঔৎসুক্যের উত্তরোত্তর বৃদ্ধি ঘটানো চাই এবং উপসংহারে সব ঔৎসুক্যের অবসান ঘটানো চাই। প্রারম্ভ থেকে ফলাগম পর্যন্ত ঔৎসুক্য বজায় রাখতে পারা রসের সুনিষ্পত্তির জন্য অত্যাবশ্যক। ভরতোক্ত ঔৎসুক্যকেই ইংরেজিতে বলা হয়েছে—'interest বা expectation'. যেহেতু নাটকের বিলক্ষণ লক্ষণ দৃশ্যত্ব, সেই কারণেই দর্শকের ঔৎসুক্য, নাটকীয়ত্ব বিচারে অন্যতম প্রধান নিয়ামক। যাতে এই দর্শকের ঔৎসুক্য ব্যাহত করে তথা দর্শকচিত্তে খেদ জন্মায়, তার স্বকীয় মূল্য যতই থাক, তা' অনাটকীয় বলেই দূষ্য। যে যে কারণে ঔৎসুক্য নষ্ট হয়, তার মধ্যে অবান্তর বিষয়ের উপন্যাস তথা রস-বিচ্ছেদ যেমন, তেমনি প্রয়োগের দৌর্বল্যও অন্তর্ভুক্ত। নাটকের পক্ষে প্রয়োগক্ষমতা (theatrical value) অপরিহার্য। কাব্যের প্রয়োগক্ষমতা নষ্ট হয়, অঙ্গহীনতার জন্য। অতএব :—

কাব্যং যদপি হীনার্থং সম্যগঙ্গৈঃ সমন্বিতম্।
দীপ্তত্বাত্তু প্রয়োগস্য শোভামেতি ন সংশয়।
উদাত্তমপি যৎকাব্যং স্যাদঙ্গৈঃ পরিবর্জিতম
হীনত্বাত্তু প্রয়োগস্য ন সতাং রঞ্জয়েন্ মনঃ॥ (১৯৭)

প্রয়োগের এই দীপ্তত্বকে আধুনিককালে 'action'-এর 'energy' বলা হয়েছে।

এবার এরিষ্টটলের বক্তব্য একটু স্মরণ করা যাক। এরিষ্টটলের মতে, নাটক 'imitation of life' এবং এই অনুকরণের রীতি—'action in form'. জীবনের অনুকরণ করতে হ'লে 'প্লট' চাই এবং 'প্লট' মানে—ঘটনার বিন্যাস (arrangements of incidents). এই ঘটনার বিন্যাস সম্বন্ধে তিনি লিখেছেন—'So the plot, being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed ; *For a thing whose presence or absence makes no visible difference is not an organic part of the whole'. এই উক্তির শেষাংশে ঘটনা-বিন্যাসের মূল সূত্রটি তিনি ব্যক্ত করেছেন। প্রত্যেকটি অঙ্গকে অঙ্গীর সঙ্গে জৈবিক-যোগে যুক্ত হতে হবে—এই সূত্র প্রয়োগ করেই কোন্‌টি প্রয়োজনীয় (meaningful) কোন্‌টি অপ্রয়োজনীয় তা' বিচার করতে হবে। এ খুবই সদযুক্তি সন্দেহ নেই। কিন্তু সমস্যা অঙ্গীর স্বরূপ নিয়েই। 'অঙ্গী' একক-বৃত্তক হ'লে—সরল হ'লে, কথা ছিল না। কিন্তু অঙ্গী যেখানে বহুবৃত্তক—অর্থাৎ যৌগিক, সেখানে সমগ্রের সঙ্গে অংশের জৈবিক-যোগ নির্ধারণ করা খুবই কঠিন ব্যাপার। নাটকের ঘটনা-বিন্যাসে-জীব-দেহের ঐক্যের মতো ঐক্য আবশ্যক—এটা এরিষ্টটলের একটা বিশেষ সিদ্ধান্ত। অধিকন্তু নাটকের মধ্যে "concentrated effect" আবশ্যক নাটককে—"narrow limits"-এর মধ্যে রস জমাতে হয় ব'লেই—এই "concentrated effect" সৃষ্টি হয়। এই সব বিশেষত্ব আসে নাটকের 'দৃশ্য-ধর্ম' থেকেই। নাটক দৃশ্য কাব্য ব'লেই—বিশেষ

সময়-মাত্রার মধ্যে সীমাবদ্ধ—কারণ তা' 'presented at a single sitting'। সুতরাং দর্শকের ধৈর্যের ও ধারণা শক্তির মুখ চেয়ে তাকে চলতেই হয়। দৃশ্য ব'লে একদিকে যেমন 'several lines of actions carried on at the one and the same time—দেখানো সম্ভব নয়, তেমনি মহাকাব্যসুলভ 'multiplicity of plots' যোজনা করা সম্ভব নয়—কারণ 'beginning and the end must be capable of being brought within a single view. This condition will be satisfied by poems on a smaller scale... ।' single sitting-এর মধ্যে তা' করতে গেলে 'strict unity'—বজায় রাখা দরকার এবং strict unity রাখতে গেলে—'It must either be concisely told and appear truncated.' ঘটনার নাটকীয়ত্ব অনাটকীয়ত্ব বিচার করবার মূলসূত্র যা এরিষ্টটল নির্দেশ করেছেন তা' মোটামুটিভবে এখনও প্রযোজ্য। 'অঙ্গী'র সঙ্গে 'অঙ্গে'র যোগের মতো —এ সূত্র ছাড়া আর কোন্ সূত্র দিয়ে বিচার করা যেতে পারে? তারপর এই ঘটনা-বিন্যাসের অর্থাৎ প্লটের গঠন ও দৈর্ঘ্য সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে এরিষ্টটল এমন সব কথা বলেছেন, যাতে বুঝা যায়, প্লটের মধ্যে একটা ক্রম পরিণতির রূপ ফুটে উঠা চাই—এ ধারণা তাঁর মধ্যে কাজ করেছে। যেমন তিনি বলছেন—'the proper magnitude is comprised within such limits, that the sequence of events, according to the law of probability or necessity, will admit of a change from bad fortune to good or from good fortune to bad.' ভরত যেমন একটি সমগ্র কার্যের পাঁচটি পর্যায় কল্পনা করেছেন, এরিষ্টটলও তেমনি whole action বলতে বুঝেছেন—'that which has a beginning a middle

and an end'। তিনি ট্র্যাজেডির স্বরূপ আলোচনা প্রসঙ্গে, বিশেষভাবে সতর্ক ক'রে দিয়েছেন—লিখেছেন—'Tragedy is an imitation, not of men, but of an action of life, and life consists in action and its end is a mode of action.' অর্থাৎ নাটকে আমরা জীবনের যে রূপ দেখতে চাই, তা' জীবনের কোন স্থির চিত্র নয় ; দেখতে চাই গতিশীল রূপ—বিশেষ এক আরম্ভ থেকে বিশেষ পরণতির দিকে ক্রমে ক্রমে এগিয়ে যাচ্ছে—এমন একটা ক্রিয়াত্মক রূপ। ট্র্যাজিডির মধ্যে যে দু'টি পর্ব 'complication' ও Unravelling বা 'Denouement' – কল্পনা করেছেন, তা'তেও কার্যের ক্রমবিকাশের ধারণা ব্যক্ত হয়েছে। প্রথম পর্ব complication—কার্যের প্রারম্ভ থেকে—ভাল বা মন্দ ভাগ্যের দিকে ঘটনার গতি ঘুরে যাওয়ার মোড় পর্যন্ত এর ব্যাপ্তি। দ্বিতীয় পর্ব ডিনুইমেণ্ট—পরিবর্তনের মোড় থেকে পরিণতি পর্যন্ত। মোটকথা কার্যের ক্রমবিকশিত রূপটি নাটকে চাই, এই কথাই এরিষ্টটল বলতে চান।

ভরতের মতো এরিষ্টটলেরও দৃষ্টি—রসের লক্ষ্যে নিবদ্ধ। 'effect' যাতে দুর্বল হয়ে পড়ে বা নষ্ট হয়ে যায় তা'ই দূষ্য, তা'ই বর্জনীয়। যে-কোন উপাদানই অনাটকীয় হয়ে উঠতে পারে এবং পারে অনুচিত মাত্রায় প্রযুক্ত হ'লেই। দর্শকের কৌতূহল অক্ষুণ্ণ রাখার সমস্যাই যে বড় সমস্যা, সে দিকেও তাঁর দৃষ্টি আছে। 'Diverting the mind of the hearer' দিকে লক্ষ্য রাখা আবশ্যক। কারণ 'Sameness of incident soon produces satiety and makes tragedies fail on the stage'.

এখানেই আমরা নাটকীয়ত্বের সমস্যার একটু আভাস দিয়ে নিতে পারি। এ পর্যন্ত নাটকীয়ত্বের সমস্যা

(ক) কার্যের ক্রমবিকাশের গতির সমস্যা (progressiveness)

(খ) ঘটনা-বিন্যাসের বা উপাদান যোজনার উপযোগিতার বা সার্থকতা (meaningful) বিচারের সমস্যা।

(গ) দর্শকের ঔৎসুক্য বা কৌতূহল (interest) বজায় রাখার সমস্যা।

(ঘ) প্রয়োগের দীপ্তত্বের (energy) সমস্যা

এবার—'অষ্টাদশ শতাব্দী থেকে আলোচনার ধারা অনুসরণ করা যাক।

অষ্টাদশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে (১৭৫৭)—ফরাসীদেশের খ্যাতনামা সাহিত্যিক-সমালোচক ডেনিস দিদেরো—'on Dramatic poetry' নিবন্ধে প্রথম 'এ্যাকসানের' প্রচলিত ধারণাকে সমালোচনা করতে চেষ্টা করেছেন। দেখিয়েছেন interest—অর্থাৎ রসের ও রস-সৃষ্টির উপায়ের পরিবর্তনের সাথে সাথে, ঘটনার গতি-লয়ের পরিবর্তন অবশ্যম্ভাবী; তাতে ঘটনার প্রকৃতিরও পরিবর্তন ঘটে যায়। যেখানে ঘটনাকেই রসসৃষ্টির প্রধান অবলম্বন করা হয়, উপর্যুপরি ঘটনার পর ঘটনা ঘটিয়ে কাহিনীকে বা কার্যকে দ্রুত এগিয়ে নিয়ে যাওয়া হয়, সেখানে—সেই 'play of incident'-এ, চরিত্রকে গভীর করে তোলা যায় না—চরিত্রের হৃদয়ের ক্রিয়া বা মস্তিষ্কের ক্রিয়া ব্যক্ত করার অবকাশ থাকে না। দিদেরোর মতে—"You can not put too much action and movement in a farce...... less in gay comedy, still less in serious comedy, almost none at all in tragedy"—প্রহসনে অতি বেশী মাত্রায় দৈহিক ক্রিয়া-কলাপ দেখানো চলে না, গে-কমেডিতে আরো কম দেখানো যায়। সিরিয়াস বা গুরুগম্ভীর কমেডিতে তার চেয়ে আরো কম দেখানো যায়, ট্র্যাজেডিতে একরকম দেখানোই চলে না।

নাটককে 'rapid in action' করে 'heat' সৃষ্টি করতে যাওয়া মানেই—*নাটককে 'true to life' না করা।* অতএব তাঁর মতে নাটকীয়তা বিচার করবার আগে নাটকের 'জাতি' বিচার করে নিতে হবে। কারণ—'movement of a play varies according to the different type'। তবে যদিও নাটকের গতিপ্রকৃতি তার জাতি-প্রকৃতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়, তবু প্রত্যেক নাটকেই কার্য (action) বিশেষ একটা পরিণতির দিকে অবিরাম এগিয়ে চলে—'it never stops even during the 'intr' actes'. নাটকের action—পাহাড়ের চূড়া থেকে গড়িয়ে-দেওয়া পাথর—যত নীচের দিকে নামে তত গতিবেগ বাড়ে—সব বাধা ডিঙ্গিয়ে সে একমুখে ছুটে চলে। কাহিনী-কাব্যে—'progression' থাকবেই। সুতরাং নাট্যকার ও নভেল লেখকের মধ্যে বিশেষ কোন পার্থক্য নেই। পার্থক্য শুধু এই যে নভেল লেখকের 'has the time and space which are denied the dramatist'. এই কারণেই নভেলের progression যে লয়ে চলতে পারে—নাটকের পক্ষে সে লয়ে চলা সম্ভব নয়। এর পরে যাঁরা নভেলের বৈশিষ্ট্য স্থির করেছেন 'gradual development' এবং নাটকের বৈশিষ্ট্য করেছেন—'rapid development', তাঁরা এই আলোচনাকেই সূত্রাকারে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করেছেন। কিন্তু সমস্যা যেখানে ছিল সেখানেই বোধ করি দাঁড়িয়ে আছে। লয় কত বিলম্বিত আর কত দ্রুত হবে—এর মাত্রা বেঁধে দেওয়া কি সম্ভব? দিদেরো'র কথা মানতে গেলে, অবশ্যই মানতে হবে—যেমন জাতি তার তেমনি গতি—প্রকৃতি। তাই তো 'Philosophical Drama'র সম্ভাবনা সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি সমালোচকদের সাবধান করে দিয়েছেন—'Once again, critics see in it merely a string of cold

philosophical discourses, how I pity the poor wretches! How I pity them !'

এরপর, **অগাষ্ট উইলহেল্‌ম শ্লেগেল** – প্রশ্নটি নিয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। তিনি নাটকের দৃশ্যধর্মটি বিশ্লেষণ করেই নাটকের আন্তর ধর্মটি আবিষ্কার করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর মতে—'দৃশ্য' কথাটির মধ্যে অভিনয়ের কথা র'য়ে গেছে আর অভিনয়ের মধ্যে অভিনেতা—দর্শকের সাপেক্ষতা অন্তর্নিহিত রয়েছে। তাঁর সিদ্ধান্ত – 'In drama we see men measuring their power with each other as intellectual and moral beings, either as friends or foes influencing each other by their opinions, sentiments and passions and decisively their reciprocal relations and circumstances." নাটকে বুদ্ধিমান ও নীতিজ্ঞানসম্পন্ন মানুষকে বন্ধুভাবে বা শত্রুভাবে পরস্পর শক্তি-পরীক্ষা করতে দেখা যায়, দেখা যায় একে অন্যকে মত দিয়ে, ভাবানুরাগ দিয়ে, ভাবাবেগ দিয়ে প্রভাবিত করতে চেষ্টা করছে এবং তার ফলে তাদের পারস্পরিক সম্পর্ক ও অবস্থার মধ্যে পরিবর্তন ঘটাচ্ছে।" এখানে 'measuring their power' কথাটি লক্ষণীয়। ব্রুণেতিয়েরের 'conflict মতবাদের পূর্বাভাস এখানে পাওয়া যাচ্ছে।

নাটক জীবন-বৃত্তের দৃশ্য উপস্থাপনা বলেই—বৃত্ত থেকে অবাস্তব ঘটনা বাদ দিতে হবে—'progress of the important actions'কে যা ব্যাহত করে তা' বর্জন করতে হবে এবং অল্প আয়তনের মধ্যে ঘটনাকে এমনভাবে বিন্যস্ত করতে হবে যা'তে তা দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে পারে—দর্শকদের কৌতূহলী করে রাখতে পারে। নাটকীয়তা অক্ষুণ্ণ রাখতে হ'লে—নাটকের ঘটনা-বিন্যাসে তিনটি গুণ থাকা চাই—

(১) perspicuity, (২) rapidity, (৩) energy। দর্শকের ধৈর্য যা'তে পীড়িত না হয়, বোধ-শক্তি বিকৃত না হয়, সেদিকে যেমন লক্ষ্য রাখতে হবে, তেমনি দ্রুত ঘটনা ঘটাতে হবে এবং ঘটনাকে এমন করতে হবে যা'তে সে উদ্দীপনা সৃষ্টি করতে পারে। আগের ক্রমগতি ও অপরিহার্যত্ব এই দুই ধর্ম যোগ করলে ধর্মের মোট সংখ্যা দাঁড়ায়—পাঁচটি; যথা, (১) progressiveness, (২) indispensibility, (৩) perspicuity, (৪) rapidity, (৫) energy.

(গ) **কবি-দার্শনিক গ্যেটে**—অভিনয়ত্বের লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে লিখেছেন—'It must be symbolical that is to say, each instident must be significant in itself, and lead to another still more important (Conversations)". "নাটকের ঘটনা-বিন্যাস হবে সাংকেতিক, অর্থাৎ প্রত্যেকটি ঘটনা নিজে তো তাৎপর্যপূর্ণ হবেই, তা'ছাড়া আরো বড় তাৎপর্যপূর্ণ ঘটনার দিকে এগিয়ে নিয়ে যাবে। তাঁর মতে—যা 'fit for the boards' নয়—যা 'directed towards the required effect' নয়, তাকে 'theatrical' বলা যায় না। এই প্রসঙ্গেই শেক্সপীয়রের নাটকে যে অভিনেয়ত্বের দৈন্য আছে তার দিকে গ্যেটে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং সিদ্ধান্ত করেছেন—'What Shakespeare has lost as a theatrical poet, he has gained as a poet in general.' দশ্যকাব্য-রচয়িতা হিসাবে শেক্সপীয়রের খ্যাতি একটু কম পড়লেও, সাধারণ কবি হিসাবে তাঁর গৌরব তা'তে বেড়েছে।" এই মন্তব্যটুকু নাট্যকার শেক্সপীয়রের ব্যাজস্তুতি—প্রশংসা ছলে নিন্দা বলা যায় না কি? কারণ, নাট্যকার দৃশ্যকাব্য-রচয়িতা, তাঁর মহিমা দৃশ্য-কাব্যকার হিসাবে বড় হওয়ায়—ভাল কবিতা রচনায় বা অহেতুক কল্পনা-বিলাসিতায় নয়। যাই হোক—

তাঁর মতে 'অভিনেয় নাটক' রচনা করা খুব কঠিন ব্যাপার। কারণ "Things may be very pretty to read and very pretty to think about, but as soon as they are put upon the stage the effect is quite different and that which has charmed us in the closet will probably fall flat on the board." কোন বিষয় পড়তে হয়তঃ খুব সুন্দর লাগে এবং কল্পনায় খুব সুন্দর মনে হয়, কিন্তু যখনই মঞ্চে অভিনয় করা হয় ; ফল একেবারে বিপরীত হয়। যা' ঘরে বসে পড়ায় মনোমুগ্ধকর হয়েছে, মঞ্চে অভিনয় করতে গেলে তা' হয়তঃ একেবারেই জমছে না। বলা বাহুল্য শ্লেগেলের পরে নতুন কোন কথা গ্যেটে বলেননি।

(ঘ) এ বিষয়ে কিছুটা নতুন কথা বলতে চেষ্টা করেছেন **ব্রুনেতিয়ের**। তাঁর 'conflict' থিওরি যাঁর আলোচনার উপর ভিত্তি করে লেখা—তিনি হচ্ছেন বিখ্যাত দার্শনিক হেগেল! 'ললিত কলা দর্শন' গ্রন্থের প্রথম খণ্ডে (৪ খণ্ডে অনূদিত), action, situation, collision—প্রভৃতি বিষয়ের বিস্তারিত আলোচনা প্রসঙ্গে হেগেল লিখেছেন—the more a situation is full of it (collision), the more it is adapted to the subject matter of dramatic art (২৭২) 'যত পরিস্থিতি দ্বন্দ্বগর্ভ হয়, তত তা' নাট্য-কলার বিষয়ীভূত হয়। দ্বন্দ্বগর্ভত্বই যে নাটকীয়ত্ব—এখনে সেই কথাই বলা হ'য়েছে।

চতুর্থ খণ্ডে নাটকের স্বরূপ আলোচনা প্রসঙ্গে লিখেছেন—"Dramatic action, however, is not confind to the simple and undisturbed execution of a definite purpose, but depends throughout on conditions of collisions, human passions and characters." নাটকীয় ব্যাপার, অবশ্য বিশেষ

কোন উদ্দেশ্যের সহজ ও অবাধ সাধনার মধ্যে সীমাবদ্ধ নয়, নাটকীয় ব্যাপারের মধ্যে বরাবর সংঘাত, হৃদয়াবেগ ও চরিত্রের উদ্দীপনা থাকা চাই। নাটকে আমরা পাই—"definite ends individualised in living personalities and situations pregnant with conflict." জীবন্ত ব্যক্তি চরিত্রের মাধ্যমে বিশেষ ভাবের অভিব্যক্তি এবং দ্বন্দ্বগর্ভ পরিস্থিতি। অর্থাৎ নাটকে—"self conscious and active personality is posted as the parmount ground and vital force." আত্মসচেতন ও উদ্যমশীল ব্যক্তিই নাটকের ভিত্তি এবং প্রাণশক্তির আধার। নাটকে ঘটনা ঘটবে—বাহ্য-নিয়ন্ত্রণের ফলে নয়, ব্যক্তির ইচ্ছাশক্তি এবং চরিত্র থেকে, personal volition and character' থেকে। ঘটনা নাটকীয় হয় তখনই যখন ঘটনা ব্যক্তির ইচ্ছা ও আবেগের ব্যাপারে subjective aims and passions এ পরিণত হয়। হেগেলের সিদ্ধান্ত—"the dramatic action in question must submit to a process of development and collision with other forces......which themselves on their own account and even in a contrary direction to that willed and intended by their active personality, effect the ultimate course of the events through which the personal factor, in its essential characteristics of human purpose, personality and spiritual conflict is arrested." "ক্রিয়াকে নাটকীয় হ'তে গেলে, একটা ক্রমোন্মেষ প্রক্রিয়ার অধীন এবং অন্যান্য শক্তির বিরুদ্ধে সংঘর্ষপরায়ণ হতে হবে......এই সমস্ত শক্তিই, উদ্যমশীল পুরুষদের বাসনার প্রতিকূলতা ক'রে ঘটনার গতি নিয়ন্ত্রণ করে এবং সেই ঘটনার মাঝ দিয়ে মানুষের অভিপ্রায়, ব্যক্তিত্ব

এবং আত্মিক দ্বন্দ্ব তথা ব্যক্তিসত্তার বৈশিষ্ট্য আত্মপ্রতিষ্ঠা লাভ করে।" হেগেলের উক্তিগুলি বিশ্লেষণ করে তাঁর যে অভিপ্রায়টি পাওয়া যায় তা' এই (ক) নাটকের বিষয়বস্তু বা সামগ্রীকে দ্বন্দ্বগর্ভ হ'তে হবে (খ) ঘটনার মধ্যে সংঘাত ফুটে উঠা চাই (গ) ঘটনা-বিন্যাসে অগ্রগতির লক্ষণ থাকা চাই। দ্বন্দ্বই যে নাটকের প্রাণ—একথা হেগেলের মধ্যেই প্রথম জোরালো ভাবে প্রকাশ পেয়েছে। পরবর্তী অনেক সিদ্ধান্তেরই উৎস হেগেলের এই আলোচনা।

এর পর উল্লেখযোগ্য—(ঙ) গুস্তাভ ফ্রেতাগ—(The technique of the Darma, (1863) গ্রন্থের "What is Dramatic ?" অধ্যায়ের আলোচনা দ্রষ্টব্য। এতে হেগেলের প্রভাব খুবই প্রবল।

ফ্রেতাগের মতে—নাটকীয় বলতে বুঝায় "those emotions of the soul which steel themselves to will and to do and those emotions of the soul which are aroused by a deed or course of action...... ।" তিনি বলেন—ঘটনমাত্র নাটকীয় নয়, আবেগমাত্রই নাটকীয় নয়, যে ঘটনা বা যে আবেগ দৃঢ় ইচ্ছার বা কার্যের অভিব্যক্তি নয়—চিত্তাকর্ষক নয়, তা'কে নাটকীয় বলা চলে না। —"Dramatic art presents men as their inmost being exerts an influence on the external or as they are affected by external influences.........",

"The 'dramatis persone' must represent human nature, not as it is aroused and mirrored in its surroundings, active and full of feeling, but as a grand and passionately excited inner power striving to embody itself in a deed, transforming and guiding the being

and conduct of others. Man in the drama must appear under powerfull restraint, excitement and transformation. Specially must there be represented in him in full activity those peculiarities which come effectively into conflict with other men, force of sentiment, violence of will......". লক্ষ্য করবার বিষয় এই, ফ্রেতাগ বলতে চান নাটকীয় চরিত্রে মানুষের যে প্রকৃতি উপস্থাপিত হবে তা'কে যেমন-তেমন হ'লে চলবে না, প্রাণশক্তিতে তাকে শক্তিমান হতে হ'বে—দৃঢ়ব্রত হ'তে হবে; পারিপার্শিক সমস্ত চরিত্রের গতি-পরিণতি তাকে নিয়ন্ত্রিত করতে হবে। নাটকীয় চরিত্রের চারপাশে থাকবে প্রবল বাধার চাপ, ভিতরে থাকবে প্রবল উত্তেজনা এবং ব্যক্তিত্বের বিশেষ কোন পরিণতির দিকে রূপান্তর। উদ্দাম ইচ্ছাশক্তি, প্রবল ভাবাবেগ এবং তীব্র সংঘর্ষ বা দ্বন্দ্ব নাটকীয় চরিত্রে থাকা চাই-ই। বলা বাহুল্য দ্বন্দ্বের মধ্যেই নাটকের প্রাণটিকে স্থাপনা করার ঝোঁক ফ্রেতাগের মধ্যে পরিস্ফুট। দ্বন্দ্বের দিকে লক্ষ্য এখানেও কম নয়।

ফ্রেতাগের পরে **ফ্রান্সিস সার্সির**—[Francisque Sarcey—A Theory of the Theatre...গ্রন্থের (১৮৭৬)] আলোচনা উল্লেখযোগ্য। সার্সি—অভিনেয়ত্বকেই নাটকের প্রধান ও একমাত্র লক্ষণ বলে নির্দেশ করেছেন এবং দর্শকের মনে—"illusion of truth" সৃষ্টি করাকেই নাটকের মুখ্য উদ্দেশ্য বলে ঘোষণা করেছেন। দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে হ'লে—ঘটনাটি যে কোন ভাবে উপস্থাপিত করলে চলবে না। নাট্যকার—"must find means to heighten and render more vivid and more endiurng the impression he wishes to create. To be strong and durable an impres-

sion must be single." সার্সির সিদ্ধান্তের তাৎপর্য এই যে—যে ঘটনা বা চরিত্র নাটকের মুখ্য impression এর পরিপন্থী তা' অনাটকীয়। বলা বাহুল্য, সার্সি বেশই একটু 'ঐক্যে'র (unity) অনুরাগী।

(ছ) সার্সির পরে,বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য এবং দ্বন্দ্বের প্রধান সমর্থক —ব্রুণেতিয়ে (The Law of the Drama 1894)। হেগেলের মতটিকেই ব্রুণেতিয়ে প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর মতে "In drama or farce, what we ask of the Theatre is the spectacle of a will striving towards a goal and conscious of the mean which it employs." অর্থাৎ নাটকের বিলক্ষণ ধর্ম —সচেতন সংগ্রামের মধ্যেই নিহিত। যেখানে এই সচেতন সংগ্রাম নেই, বাধা অতিক্রম করার উদ্যম নেই—সেখানে নাটকীয়তা নেই। যেখানে নায়ক—'does not act, he is acted upon'—সেখানে নাটকের ধর্ম নেই, আছে উপন্যাসের ধর্ম।

তাঁর মতে উপন্যাসের ও নাটকের ধর্ম সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র, বলা চলে—বিপরীত। উপন্যাসে নায়ক পরিবেশের প্রভাবের অধীন—পরিবেশ নিয়ন্ত্রিত, আর নাটকের নায়ক পরিবেশকে নিয়ন্ত্রিত করে, পরিবেশ নায়কের অধীন। এই মূল সূত্র প্রয়োগ করে, তিনি সব কিছুর নাটকীয়ত্ব বিচার করতে চেষ্টা করেছেন। যে 'action' সচেতন ও উদ্যমশীল নায়কের লক্ষ্যে পৌঁছানোর চেষ্টার অংশ নয়, তাঁর কাছে তা' "motion' বা agitation মাত্র—নামেই action। অর্থাৎ যে ঘটনায় বা দৃশ্যে সচেতন সংগ্রামের রূপ পাওয়া যায় না তা' অনাটকীয় ঘটনা বা দৃশ্য।

(জ) ব্রুণেতিয়ের পরেই—সম্পূর্ণ বিপরীত কোটির একটি মতবাদ প্রচার করেছেন—বিখ্যাত নাট্যকার মরিস মেতার্লিঙ্ক (১৮৯৬)।

ব্রুণেতিয়ে যেখানে সচেতন এবং বাহ্য সংগ্রামের মধ্যে নাটকীয়ত্বের লক্ষণ নির্দেশ করেছেন, মেতার্লিঙ্ক সেখানে আপাত-নিষ্ক্রিয় ভাবাবস্থার মধ্যে, আত্মসমাধির (Soul-state) মধ্যেই নাটকের আত্মা খুঁজে পেয়েছেন। তাঁর মতে—বাহ্য-ক্রিয়াতৎপরতা অত্যন্ত নিম্ন শ্রেণীর ব্যাপার। 'psychological action' 'material action'-এর চেয়ে অনেক বড় জিনিস। তার চেয়েও বড় জিনিস—আত্মিক ক্রিয়ার অবস্থা—যখন আত্মা বিশ্বাত্মার মুখোমুখি হয়ে আত্মোপলব্ধির চরম অবস্থায় পৌঁছোয়। ট্র্যাজেডি নাটকের মহত্ত্ব দ্বন্দ্বের মধ্যে নিহিত থাকে না—নিহিত থাকে সেই সব উক্তির মধ্যে যা আত্মার সত্য-সুন্দর স্বভাব লাভের গভীর আকুতিকে প্রকাশ করে। ফলে, আপাত আবশ্যক ক্রিয়া-জ্ঞাপক উক্তির পাশাপাশি যে অনাবশ্যক উক্তিগুলি থাকে, তাদের মাঝেই আসল ইঙ্গিত ফুটে উঠে।

মেতার্লিঙ্ক বলেন,—"The poem draws the nearer to the beauty and loftier truth in the measure that it eliminates words that merely explain the action and substitutes for them others that reveal not the so called 'soul state' but I know not what intangible and unceasing striving of the soul towards its own beauty and truth. (The Tragical in daily life – 1896)। যাই হোক, মেতার্লিঙ্কের মতে—নাটকীয় ঘটনা 'Static'ও হতে পারে। অবশ্য—striving of the soul towards its own beauty and truth—বলতে—"striving towards, a goal' বুঝলে, ব্রুণেতিয়ের সাথে এক রকমের ঐক্য আবিষ্কার করা যেতে পারে বটে; কিন্তু একথা মানতেই হবে—ব্রুণেতিয়ের যে ধরণের গতিশীলতার বা সংগ্রামশীলতার

পক্ষপাতী মেতার্লিঙ্ক তা' নয়। এই প্রসঙ্গেই বলে রাখা দরকার, এ কথাও মনে রাখতে হবে—মেতার্লিঙ্ক 'Static' শব্দটি নিয়ে গোড়ামি দেখাতে মানা করে দিয়েছেন। তিনি লিখেছেন (১৯১৩)—"You must not attach too great importance to the expression Static. It was an invention, a theory of my youth, worth what most literary theories are worth that is almost nothing. Whether a pay be static, dynamic, symbolistic or realistic is of little consequence. What matters is that it will be well written, well thought out, human and if possible superhuman......" 'ষ্ট্যাটিক' কথাটার ওপর খুব বেশী গুরুত্ব দেবেন না। এটা আমার যৌবনকালের আবিষ্কার বা মতবাদ। সাহিত্য-বিষয়ক অন্যান্য মতবাদের যা' মূল্য এরও সেই মূল্য—অর্থাৎ প্রায় কোন মূল্যই নেই। নাটক স্থিতিধর্মীই হোক আর গতিধর্মীই হোক, সাংকেতিক হোক বা বাস্তবিক হোক—কিছুই যায় আসে না। আসলে যা চাই—নাটক সুলিখিত হবে, সুচিন্তিত হবে, মানবীয় হবে সম্ভব হলে অতিমানবীয় হবে।" মেতার্লিঙ্ক বলতে চেয়েছেন—নাটকীয়ত্ব স্থিতিধর্মিতা, গতিধর্মিতা, দ্বন্দ্বময়তা প্রভৃতি বিশেষ একটি ধর্মের মধ্যে খুঁজতে গেলে চলবে না। নাটকের কাজ জীবনের রূপ দেখানো। সেই রূপ যেমন স্থিতিধর্মী হ'তে পারে, তেমনি গতিধর্মীও হ'তে পারে। সে রূপে দ্বন্দ্ব প্রত্যক্ষভাবে প্রকাশিত হতে পারে, আবার তা'তে আত্মার একটা তীব্র ভাবব্যাকুলতা বা আর্তিও ফুটে উঠতে পারে। মোট কথা যে রূপই নাট্যকার প্রকাশ করুন, তাকে চিত্তাকর্ষক করে তোলাই বড় কথা।

(ঝ) বৈতালিকের পরে—বার্ণার্ড শ-র মনোভাবটি উল্লেখযোগ্য।

শ' মনে করেছেন—সমস্যামূলক নাটকেই খাঁটি নাটকের রূপটি পাওয়া যায়—"It will be seen that only in the problem play is there any real drama, because drama is mere setting up of the camera to nature, it is the presentation in parable of the conflict between Man's will and his environment; in a word, of problem. (Apology from Mrs. Warren's profession 1902.) "সমস্যামূলক নাটকেই নাটকীয়ত্বের খাঁটি রূপটি ব্যক্ত হয়; কারণ, নাটক তো প্রকৃতির ছবি তুলে দেখানো নয়, নাটক হচ্ছে গল্পাকারে, পরিবেশের সঙ্গে মানুষের ইচ্ছাশক্তির সংগ্রামের রূপটি, এক কথায়, জীবন সমস্যার উপস্থাপনা করা।" এখানেও, conflict-এর কথা শোনা যাচ্ছে। পরিবেশের সঙ্গে মানুষের যে সংগ্রাম, নাটকে মানুষের সেই সংগ্রাম রূপ পায়—এ কথা বল্লে দ্বন্দ্ববাদকেই সমর্থন করা হয় বটে, কিন্তু ব্রুণেতিয়ের যে বিশেষ অর্থে শব্দটি প্রয়োগ করেছেন—সে অর্থে বার্ণার্ড শ' প্রয়োগ করেননি। শ'য়ের কাছে নাটক—কল্পিত পরিস্থিতিতে, কল্পিত পাত্র-পাত্রী দাঁড় করিয়ে, তাদের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার বা আচরণের মাঝ দিয়ে, কোন সামাজিক সমস্যার আলোচনা করা। এই সংস্কার নিয়ে—আরও এক ধাপ এগিয়ে তিনি লিখেছেন —"Drama is discussion and nothing but discussion" তাঁর কাছে, খাঁটি নাটক বলতে একমাত্র সমস্যামূলক নাটক। সুতরাং সমস্যা-আলোচনার মধ্যেই আসল নাটকীয়তা বা নাটকের প্রাণশক্তি নিহিত; চমক-লাগানো ঘটনা বা হৃদয়-গলানো আবেগের মধ্যে নয়। শ' এর কাছে তাই হবে নাটকীয় যা' সমস্যার উপস্থাপনার, আলোচনার এবং সমাধানের সঙ্গে কার্যকারণযোগে

যুক্ত। এই যোগের ব্যবধান যত বেশী তত তার উপযোগিতার মাত্রা কম।

বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকার ইবসেনের শিষ্যস্থানীয় সুখ্যাত নাট্যকার-সমালোচক বার্ণাড শ' মহাশয়, নাটকের রস-কেন্দ্রটি ঘটনার ও ভাবাবেগের ক্ষেত্র থেকে সরিয়ে এনে সমস্যার অর্থাৎ তত্ত্বের (আইডিয়া) ক্ষেত্রে স্থাপিত করতে চেষ্টা করেছেন। এ সম্বন্ধে শ' এক প্রবন্ধে (The technical Novelty in Ibsen's Plays) লিখেছেন—"This technical factor in the play is the discussion. Formerly you had in what was called a wellmade play an exposition in the first act, a situation in the second and unravelling in the third. Now you have exposition, situation and discussion ; and discussion is the test of the playwrights. The critics protest in vain. They declare that discussions are not drmatics and that art should not be didactic......and now the serious playwright recognizes in the discussion not only the main test of his highest powers, but also the real centre of his play's interest. শ' মহাশয়ের মতে, যে নাটকে কোন সমস্যা উত্থাপিত ও আলোচিত হয় না, সে নাটককে (serious drama) বড় নাটক বলা যায় না। অর্থাৎ আলোচনার মধ্যেই নাটকের প্রাণশক্তি নিহিত। নাটকের দ্বন্দ্ব নৈতিক ও চারিত্রিক সমস্যাকে কেন্দ্র ক'রেই জন্মে এবং সমস্যা আলোচনার গতি ও পরিণতির মধ্যেই নাটকীয়ত্ব নিহিত থাকে। তাঁর মতে—'the drama arises through a conflict of unsettled ideals rather than through vulgar attachments, rapacities,

generosities, resentment ambitions, misunderstandings, oddities and so forth as to which no moral question is raised. এক কথায়—'the play in which there is no argument and no case no longer counts as serious drama.' এই জাতীয় 'intellectual drama এবং discussion drama-র' স্বরূপ ও বৈশিষ্ট্য আলোচনা করতে গিয়ে সি. কে. মুন্‌রো মহাশয় তার 'এক্‌স্‌পেরিমেণ্ট ইন্‌ ড্রামা' প্রবন্ধে যা' লিখেছেন তা' উদ্ধৃত করলে বার্ণার্ডশ' মহাশয়ের বক্তব্য আরো স্পষ্ট হতে পারে। মুন্‌রো মহাশয় লিখেছেন—"Now the fact is that Ibsen seems to have been the first to discover that an audience can e held in suspense not only over what is going to people but over what is going to happen to an idea." (—ট্র্যাডিশান এণ্ড একসপেরিমেণ্ট ইন কনটেম্‌পোরারি লিটারেচার)।

অবশ্য এই সব কথা শুনে কেউ যদি মনে করেন যে ইবসেন ও বার্ণার্ড শ'—পাত্র-পাত্রী, ঘটনা, আবেগাদি ছাড়াই নাটক রচনা করেছেন, তা'হলে গোড়াতেই বড় ভুল করবেন। কোন একটি উপাদানের প্রাধান্য হওয়া মানে অন্যান্য উপাদানের বিলোপ বুঝায় না। নাটক নিশ্চয়ই অরূপ তত্ত্বালোচনা নয় বা প্লেটোর 'ডায়ালোগ' নয়। নাটকে 'এ্যাকশান' যে অপরিহার্য, বার্ণার্ডশ' নিজেই স্বীকার করেছেন। যখন তিনি বলেন—"We now have plays......which begin with discussion and end with action and others in which the discussion interpenetrates the action from beginning to end".—তখন এই বুঝাতেই চান যে 'এ্যাকশান' নাটক থেকে বর্জন করা সম্ভব নয়। 'এ্যাকসন ও ডিসকাশান' এই দুই উপাদানকে

মিলিয়ে-মিশিয়ে নাটক তৈরী করতে হবে। যাই হোক, এবার আমাদের মূল জিজ্ঞাসায় ফিরে যাওয়া যাক। মূল সূত্র হিসাবে যদি এ কথা বলা যায় যে 'real centre of play's interest'-এর উপরই শেষ পর্যন্ত নাটকীয়ত্ব-অনাটকীয়ত্ব বিচার নির্ভর করে, তা'হলে সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও বলতে হবে—বিচার-বিতর্ককে (ডিসকাশান) 'রস-কেন্দ্র' বলে ঘোষণা করায় নাটকীয়ত্বের প্রচলিত ধারণা পরিবর্তিত হয়েছে। অন্ততঃ সম্প্রসারিত যে হয়েছে সে কথা অবশ্যই বলা যায়।

(ঞ) শ'য়ের আলোচনার পরে **উইলিয়াম আর্চার**-এর (Play-Making—1912, Chap. Dramatic & Undramatic) সিদ্ধান্ত উল্লেখযোগ্য। বিশেষ কোন থিওরিকে একমাত্র সত্য মনে করতে এবং তাঁর সংজ্ঞাকেও নাটকীয়তার 'নিকষ পাষাণ' মনে করতে নিষেধ করে, আর্চার ড্রামাটিকের প্রচলিত গোঁড়া মত হিসাবে ব্রুণেতিয়ের সিদ্ধান্তের সমালোচনা করেছেন। আর্চারের সমালোচনার প্রধান লক্ষ্যই হয়েছে—ব্রুণেতিয়ের 'দ্বন্দ্বকৈবল্য' মতবাদটি। যাতে দ্বন্দ্ব নেই তাকে নাটকীয় বলা যাবে না—এই সিদ্ধান্তে তাঁর ঘোর আপত্তি। 'দ্বন্দ্ব'কে নাটকের প্রাণবস্তু—বৈশেষিক লক্ষণ বলে ধরলে নাকি, অনেক ভাল ভাল নাটক বাদ পড়ে যায়—যেমন 'এগামেম্‌নন', 'ইডিপাস', 'ওথেলো', 'এ্যাজ ইউ লাইক ইট', 'ঘোষ্ট' প্রভৃতি; আবার তেমনি অনেক উপন্যাসও অন্তর্ভুক্ত হয়ে পড়ে। আর্চারের বক্তব্য—নাটক বলতে যদি এই বুঝায় যে—"Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious powers or natural forces which limit and belittle us, it is one of us thrown upon the stage, there to struggle against fatality; against social law, against one of his fellow mortals, against

himself, if need be, against the interests, the prejudices, the folly, malevolence of those who surround him."—এবং সঙ্গে সঙ্গে এ দাবীও করা হয় যে—যে 'will-কে' দেখানো হবে তা—'acted upon' হলে চলবে না—'acting' হতে হবে—'attacking the obstacles opposed to it'—হতে হবে, তা'হলে ব্রুণেতিয়ের সিদ্ধান্তটি সর্বক্ষেত্রে প্রযোজ্য বলে স্বীকার করা যায় না। তা যায় না বলেই—'it is clearly an error to make conflict indispensable to drama'। নাটকের পক্ষে দ্বন্দ্ব অপরিহার্য—একথা ভুল।

প্রশ্ন উঠবে—'conflict'কে যদি বৈশেষিক ধর্ম না বলা যায়, তবে সে ধর্মটি কি—যা থাকলে 'বিষয়বস্তু' (themes), দৃশ্য (scenes), ঘটনা (incidents)-কে নাটকীয় বলতে পারি? আর্চার বলেন—মোটামুটিভাবে বলা যায় নাটকের প্রাণধর্ম নিহিত থাকে, সঙ্কটপূর্ণ অবস্থা বা পরিস্থিতির মধ্যে। নাটক হচ্ছে নিয়তি চক্রের বা অবস্থা চক্রের মধ্যে বেশী-কম দ্রুতভাবে ক্রমবর্ধমান সঙ্কট। নাটকীয় দৃশ্য বলতে সঙ্কটের দৃশ্যই বুঝায়, বৃহত্তর সঙ্কটের অংশ এবং উপকারক হিসাবেই তার নাটকীয়ত্ব। এইদিক থেকে—নাটক হচ্ছে কতকগুলো সঙ্কটপূর্ণ পরিস্থিতির সাহায্যে বৃহত্তর এক সঙ্কটময় পরিণতির রূপ। "the essence of drama is crisis.'—'A play is a more or less rapidly developing crisis in destiny and circumstances, and a dramatic scene is a crisis within a crisis clearly furthering the ultimate event." 'ক্রাইসিস'-কে নাটকের আত্মা মনে করেছেন বলেই উইলিয়ম আর্চার মহাশয় ভিন্ন সূত্র প্রয়োগ করে নভেল থেকে নাটককে পৃথক করতে চেষ্টা করেছেন। ব্রুণেতিয়েরের মতে, will যেখানে acting সেখানেই নাটকীয়ত্ব আর যেখানে 'acted

upon' সেখানেই নভেলত্ব। আর্চার বলেছেন—নাটক ও নভেলের পার্থক্য —দ্বন্দ্বের প্রকৃতির মধ্যে নিহিত নয়—উভয়ের পার্থক্য এই—"The drama may be called the art of crisis, as fiction is the art of gradual developments. It is the slowness of its process which differentiates the typical novel from the typical play." নাটককে বলা যায়—সঙ্কটের প্রকাশ বা কলা; আর উপন্যাসকে বলা চলে—ক্রমবিকাশের প্রকাশ বা কলা। ক্রমগতির বিলম্বিত লয়টিই, খাঁটি নাটক থেকে খাঁটি নভেলকে পৃথক করে। অর্থাৎ নাটকে ঘটনার অগ্রগতি ঘটে অপেক্ষাকৃত দ্রুততর লয়ে।

কিন্তু আর্চার স্বীকার করেছেন—'crisis' মাত্রই নাটকীয় নয়। গুরুতর পীড়া, মোকদ্দমা, দেউলিয়া হওয়া, এমন কি সাধারণ একটা অপছন্দ বিয়েও ব্যক্তিজীবনে সঙ্কট হয়ে দেখা দিতে পারে। কিন্তু তাই বলেই তারা যে নাটকীয়, তা' নয়। সুতরাং crisis-কে দুই শ্রেণীতে ভাগ করতে .হবে—এক 'dramatic crisis', অন্য—undramatic crisis'। একের সঙ্গে অন্যের পার্থক্য এই যে—নাটকীয় সঙ্কট—"develops or can be made naturally to develop through a series of minor crisis, involving more or less emotional excitement, if possible, the vivid manifestation of character." অর্থাৎ নাটকীয় সঙ্কট ক্রমবিকাশশীল; ছোট ছোট সঙ্কটের মাঝ দিয়ে তার ক্রমবৃদ্ধি দেখানো সম্ভব। তাদের সঙ্গে কম-বেশী আবেগের উত্তেজনা মিশে থাকে এবং সম্ভব হ'লে তার মাঝ দিয়ে চরিত্রের সুন্দর অভিব্যক্তিও দেখানো যেতে পারে। অবশ্য অনেক কথা বলার পরে এ কথাও স্বীকার করেছেন—"tendency of recent theory and recent practice."—নাটকীয় কথাটার অর্থকে এত ব্যাপক করে

তুলেছে, যে তাতে নাটকীয় বলে বিশেষ বিলক্ষণ কোন কিছু বুঝায় না। অতএব "The only valid definition of the 'dramatic' is any representation of imaginary personages which is capable of interesting an aver ge audience assembled in a theatre." 'ড্রামাটিক' অর্থাৎ নাটকীয় শব্দটির খাঁটি সংজ্ঞা দাঁড়াচ্ছে —প্রেক্ষাগৃহে সমবেত দর্শকদের আনন্দ দিতে পারে তথা চিত্তকে আকর্ষণ করে রাখতে পারে এমন যে-কোন কল্পিত জীবন-বৃত্তের উপস্থাপনা। তা'হলে—শেষ পর্যন্ত দাঁড়াচ্ছে এই, দর্শকচিত্তকে তৃপ্ত করার সামর্থ্য যার আছে সেই রচনাই নাটকীয়।

(ট) ব্রুণেতিয়ের এবং আর্চারের মধ্যে সমন্বয় স্থাপন করবার চেষ্টা করেছেন—**হেনরি আর্থার জোনস্** (Int. to Brunetiere's Law of Drama—1914)। জোনস্ আর্চারের অভিযোগ একে একে খণ্ডন করেছেন এবং তা করার আগে প্রথমেই, ব্রুণেতিয়ের সংজ্ঞাটি উদ্ধৃত করে দেখাতে চেষ্টা করেছেন, সংজ্ঞাটি এত ব্যাপক যে প্রায় সব রকমের ঘটনাকেই তার মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করা যায়। ব্রুণেতিয়ের সংজ্ঞাটিকে অতি সংক্ষেপে ব্যক্ত করেছেন, এই ভাষায়—"The theatre is nothing but the place where a man finds himself......'up against' something and attacks it." থিয়েটার বলতেই বুঝায় এমন একটা স্থান যেখানে মানুষ কোন-না-কোন বাধার সম্মুখীন হয় এবং সেই বাধা অতিক্রম করতে চায়। যে 'ওথেলো' নাটকের মধ্যে আর্চার কোন দ্বন্দ্ব পান নি, জোনস্ সেখানে বলেছেন—'Othello puts up a good fight against the fate that he feels, but doest not see'। ওথেলোকে নিষ্ক্রিয় বলতে তিনি রাজি নন। আর নিষ্ক্রিয় হলেও তা'তে কিছু যায় আসে না।

কারণ জোনসের মতে—ওথেলো নাটকে 'protagonist' ওথেলো নয়, ইয়াগো। তবে এ্যাগামেমনন, ইডিপাস, ঘোষ্ট প্রভৃতি নাটক সম্বন্ধে আর্চার যে আপত্তি তুলেছেন তা' মোটামুটি স্বীকার করে নিয়ে তিনি বলেছেন—আর্চারের আপত্তি আরো ব্যাপকতর সংজ্ঞার প্রয়োজনীয়তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। সেই সংজ্ঞাটি জোনস্ নিজেই করেছেন এবং করেছেন এইভাবে—'Drama arises when any person or persons in a play are consciously or unconsciously 'up against' some antagonistic person or circumstances or fortune......Drama arises thus and continues when or till the person or persons are aware of the obstacle, it is sustained so long as we watch the reaction, physical, mental or spiritual, of the person or persons to the opposing person or circumstances or fortune. It relaxes as this reaction subsides and ceases when the reaction is complete. নাটকত্ব সেখানেই দেখা দেয় যেখানে কোন ব্যক্তি বা ব্যক্তিরা জ্ঞাতসারে অথবা অজ্ঞাতসারে কোন প্রতিকূল ব্যক্তি, অবস্থা বা নিয়তির বিরুদ্ধে বুঝাপড়া করে।......এই ভাবেই নাট্যরসের উদ্বোধ ঘটে এবং রসধারা এগিয়ে যেতে থাকে এবং ততক্ষণই থাকে যতক্ষণ ব্যক্তি বা ব্যক্তিরা বাধা সম্বন্ধে সচেতন থাকে। সেই পর্যন্তই তা' বজায় থাকে যে পর্যন্ত প্রতিকূল ব্যক্তির, অবস্থার বা নিয়তির বিরুদ্ধে দণ্ডায়মান ব্যক্তির বা ব্যক্তিদের শারীরিক মানসিক এবং আত্মিক প্রতিক্রিয়া আমরা মনোযোগ দিয়ে দেখি। যত এই প্রতিক্রিয়া প্রশমিত হয়, তত নাটক শিথিল হ'তে থাকে এবং প্রতিক্রিয়া যখন বন্ধ হয় তখন নাটকত্বেরও উপসংহার ঘটে।

আসল কথা, নাটকীয়ত্বের সৃষ্টি হয়—পরিস্থিতির প্রতিকূলতায়, নাটকীয়ত্ব বজায় থাকে যে পর্যন্ত পাত্র-পাত্রীর শারীরিক-মানসিক-আত্মিক প্রতিক্রিয়া দেখার কৌতূহল বজায় থাকে। নাটকীয়তা লয় পায়—যখন এই প্রতিক্রিয়া প্রশমিত বা বন্ধ হয়ে যায়।

আর্চারের 'crisis' তত্ত্ব এবং নিজের 'suspense' তত্ত্ব—এই দুই তত্ত্ব মিলিয়ে জোন্‌স্ নাটকীয়ত্বের সূত্র তৈরী করতে চেষ্টা করেছেন এইভাবে—

Suspense-crisis। Suspense-crisis। Suspense-crisis।

তেমনি ব্রুণেতিয়েরের 'conflict' মতবাদকে আরো একটু ব্যাপকতর করে, আর একটা সূত্রও করেছেন :—

	(i)	(ii)
I	Conflict impending——	Conflict raging——
II	,,	,,
III	——,,	——,,

হেনরি আর্থার জোন্‌স্ মহাশয়ের এই সব সূত্র তৈরী করার তাৎপর্য এই যে, তিনি বলতে চান—নাটকে শুধু দ্বন্দ্বের মুহূর্তটি বা সঙ্কটের অবস্থাটিই যে উপস্থাপিত হয় তা' নয় দ্বন্দ্বের বা সঙ্কটের প্রস্তুতি ব্যাপারও নাটকীয় ক্রিয়াকলাপের অন্তর্ভুক্ত। সুতরাং সাধারণ চলার মতোই নাটকের চাল দু'টি পদক্ষেপের অধীন। এক পদে—কৌতূহল অন্য পদে—সঙ্কট বা সংঘটনা; দ্বন্দ্বের ক্ষেত্রে—এক পদে—দ্বন্দ্বের আসন্নতা, অন্য পদে দ্বন্দ্বের সংঘটনা।

(১১) জোন্‌সের পরে—George Pierce Baker (Dramatic technique, 1919) নাটকের প্রাণবস্তু নিয়ে যে আলোচনা করেছেন তা প্রণিধানযোগ্য। তিনি বলেন, প্রত্যেক নাট্যকারের মূল উদ্দেশ্য

দু'টি—এক, চট্ করে দর্শকের মনোযোগ আকর্ষণ করা—দুই, যবনিকাপাত পর্যন্ত সেই কৌতূহল বজায় রাখা বা আরো বাড়িয়ে তোলা। এ সব করতে হবে—নিশ্চয়ই নাটকীয় উপাদানগুলির সাহায্যেই। ইতিহাসের সাক্ষ্যে দেখা যাবে—ঘটনা-প্রধান নাটকের জনপ্রিয়তাই বেশী, চরিত্র-প্রধান বা সংলাপ-প্রধান নাটক খুব কমই জনপ্রিয়। সুতরাং নাটকের সূত্র করা যেতে পারে—'From emotions to emotions'। —জ্যামিতির পরিভাষায় বলা যায়—'A play is the shortest distance from emotions to emotions.' নাটক রচনা করা মানেই আবেগের পর আবেগ উদ্রেক করে যাওয়া। এক আবেগ থেকে আর এক আবেগ—এই দুই আবেগের মাঝখানকার সব চেয়ে কম দূরত্বের মধ্যেই নাটকীয়ত্বের আত্মাকে খুঁজতে হবে।

সুতরাং যে ঘটনা দর্শকের মধ্যে 'emotional response' সৃষ্টি করে না, তা' কোনমতেই নাটকীয় হতে পারে না। অবশ্য, খাপছাড়াভাবে খানিকটা আবেগ উদ্রেক করলেই নাটক হবে না। যে ঘটনায় চরিত্র সৃষ্টি করে বা কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যায়—সেই ঘটনাই প্রকৃতপক্ষে 'interest' সৃষ্টি করে তথা নাটকীয় হয়। আবেগ-জনকত্বকেই নাটকীয়ত্বের লক্ষণ বলে মনে করেছেন বলে, বেকার নাটকীয় ক্রিয়ার (এ্যাকশনের) স্বরূপ বিচার করেছেন আবেগ-জনকত্বের মাত্রা দিয়েই। তিনি আমাদের মনে রাখতে বলেছেন—নাটকীয় বলতে শুধু স্থূল 'physical action' বুঝায় না, মানসিক ক্রিয়াও নাটকীয়; অবশ্য ক্রিয়াকলাপ তখনই নাটকীয় হয় যখন লেখক—দর্শকদের মধ্যে—excited mental state of one or more of his characters—সঞ্চার করতে সমর্থ হন। এই প্রসঙ্গেই আর একটা ভুল ধারণার দিকেও পিয়ার্স

বেকার আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। ভুল ধারণাটি এই—অনেকেরই ধারণা আছে—utter inaction—'undramatic' অর্থাৎ সব ক্রিয়া যেখানে স্তব্ধ হ'য়ে গেছে—এক কথায় যেখানে সম্পূর্ণ নিষ্ক্রিয়তা, সেখানে নাটকীয়ত্ব নেই। কিন্তু আসল কথা এই যে সব রকম 'inaction' যেমন নাটকীয় নয়, তেমনি 'utter inaction' মাত্রেই অনাটকীয় নয়। তিনি বলেন—চিন্তায় একেবারে মগ্ন হয়ে গেছে বলেই যে নিশ্চল হয়েছে তা' নয়, মনের দিক দিয়ে একেবারে শূন্য হ'য়ে গেছে ব'লেই নিশ্চল বসে আছে এমন একটা নিশ্চল মূর্তিও নাটকীয় হ'তে পারে। মঞ্চের ওপর এই জাতীয় কোন ব্যক্তির দৈহিক ও মানসিক নিষ্ক্রিয়তা উপস্থাপিত করলেই যে তা' অনাটকীয় বলতে হবে তা' নয়। এই সম্পূর্ণ নিশ্চেতনপ্রায় ব্যক্তিটি কি হ'তে পারতো আর আজ কি হয়েছে—এই ধারণা এনে দিয়ে নাট্যকার যদি দর্শকের মনে তীব্র ট্র্যাজিডির বোধ জাগিয়ে দিতে পারেন তা' হ'লেই তিনি তার শ্রোতাদের মধ্যে ভাবাবেগ সৃষ্টি করেন এবং তা' করেন বলেই—তাঁর উপাদানকেও নাটকীয় করে তোলেন। 'A figure sitting motionless not because he is thinking hard but because blank in mind may yet be dramatic. Utter inaction both, physical and mental of a figure represented on the stage does not mean that it is necessarily undramatic. If the dramatist can make the audience feel the terrible tragedy of the contrast between what might have been and what is for this perfectly quite unthinking figure, he rouses emotion in his hearers, and in so doing makes his material dramatic.' আর একটি প্রচলিত ভুল ধারণার দিকেও

বেকার আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। মনে হয় ক্রুণেতিয়েরের মতবাদটির ওপরেই তিনি কটাক্ষপাত করেছেন। নাটকের বিষয়বস্তু স্বতন্ত্র বা ভিন্ন ধর্মী এ কথা মানতে তিনি প্রস্তুত নন। তাই ঐ মতটির সমালোচনা ক'রে বেকার বলেছেন—অনেকের এমন ধারণা আছে যে সব রকম বিষয়বস্তুকে নাটকীয় করে তোলা যায় না—তার জন্য চাই বিশেষ ধরণের বস্তু—অর্থাৎ এমন কোন ব্যাপার যা দ্বন্দ্বের সম্ভাবনায় পুর্ণ। কিন্তু এ কথা সত্য নয়। 'nothing human is foreign to drama।' বিষয়ের আবেগ-মূল্য থাকলেই (emotional values) নাটকের বিষয়বস্তু হতে পারে। নাট্যকার-প্রতিভার শক্তির উপর সব নির্ভর করে। এই প্রচলিত ভুল ধারণার মূলে আছে প্রথমতঃ এই সংস্কার যে—(ক) action rather than emotion is the essential in drama, দ্বিতীয়তঃ dramatic শব্দটির অসতর্ক ব্যবহার। ড্রামাটিক বলতে সাধারণতঃ বুঝায় :—

(ক) নাটকের উপযোগী বিষয় (material for drama)

(খ) ভাবাবেগজনক (creative of emotional response)

(গ) রঙ্গমঞ্চে অভিনেয়—Perfectly fitted for production under the conditions of the theater.

কিন্তু আসলে নাটক বলতে বুঝায়—'creative of emotional response'। নাটকীয় হওয়া সত্ত্বেও অনেক নাটক—'অভিনেয়' নাও হতে পারে—বেকারের এই সিদ্ধান্তও উল্লেখযোগ্য। বেকাকের মতে নাটক হচ্ছে—দর্শকচিত্তে অভিপ্রেত রস বা ভাবাবেগ যথেষ্ট মাত্রায় জাগানোর জন্যে এক বা একাধিক ব্যক্তির উপস্থাপনা "Darma then, is presentation of an individual or group of individuals so as to move an audience to

responsive emotion of the kind desired by the dramatist and the amount required."

জর্জ পিয়ার্স বেকারের পরে—'থিওরি অফ ড্রামা' গ্রন্থের লেখক বিখ্যাত নাট্যসমালোচক অধ্যাপক **এলারডাইস নিকল** এম-এ. মহাশয়ের আলোচনা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। পূর্বাচার্যদের নানামতের উল্লেখ-করার পরে অধ্যাপক নিকল মন্তব্য করেছেন—"We may immediately agree that in drama of any kind, be it farce or comedy, tragedy or melodrama there is the spectacle of will consciously exerting itself, there is generally a conflict, there is generally a great crisis, there is generally the view of some protagonist 'up against' something or some one. Yet none of these things is inevitable and none seems to distinguish drama from other forms of art." অর্থাৎ এ কথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে—প্রহসন বা কমেডি, ট্র্যাজেডি বা মেলোড্রামা যে কোন জাতের নাটক হোক না কেন, প্রত্যেক নাটকেই ইচ্ছাশক্তির সচেতন আত্মপ্রতিষ্ঠা-চেষ্টার দৃশ্য দেখা যায়, সাধারণত দ্বন্দ্বও থাকে, মহাসঙ্কটের পরিস্থিতিও সাধারণত থাকে, পাত্র-পাত্রীদের প্রতিকূল কোন কিছুর বা কোন ব্যক্তির সম্মুখীন হওয়ার দৃশ্যও থাকে ; কিন্তু এর কোনটাই নাটকের অপরিহার্য্য নয় এবং এদের কোনটাই অন্যান্য সাহিত্য—শিল্প থেকে নাটককে বিশেষভাবে পৃথক করে না। অধ্যাপক নিকলের উক্ত মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য। তাঁর মতে, দ্বন্দ্ব, ইচ্ছাশক্তির সচেতন সংগ্রাম, সঙ্কট, বাধার সম্মুখীন হওয়া—এর কোনটাই নাটকীয়ত্বের বিলক্ষণ ধর্ম নয়। এসব না থাকলেও নাটক হ'তে পারে যেমন হয়েছে—এরিষ্টকেনিসের 'ফ্রগস', হার্ডির 'টেস্' এবং

রিচার্ডসনের 'পামিলা'। তারপর দ্বন্দ্ব বা সঙ্কট শুধু তো নাটকেরই বিলক্ষণ ধর্ম নয়; উপন্যাসাদি যে-কোন কাহিনীকাব্যেই দ্বন্দ্ব বা সঙ্কট থাকতে পারে। অনেক বড় বড় নাটকে দ্বন্দ্বের ও সঙ্কটের প্রাধান্য দেখা যায়, এ কথা ঠিক; কিন্তু তেমনি এ কথাও ঠিক যে সব নাটকে তা পাওয়া যায় না। সুতরাং 'ড্রামাটিক' (নাটকীয়) লক্ষণ অন্যত্র খুঁজতে হবে। সাংবাদিকরা এবং জনসাধারণ যখন এই শব্দটি ব্যবহার করেন তখন বিশেষ একটি অর্থেই ব্যবহার করেন, তখন "the word 'dramatic' has connotation signifying the unexpected, with usually, the suggestion of a certain shock occasioned either by a strange coincidence or by the departure of the incidents narrated from the ordinary tenor of daily life." মোট কথা 'নাটকীয়' বলতে সাধারণ লোকে তাকেই বুঝে যা' অপ্রত্যাশিত বা আকস্মিক, চমকপ্রদ এবং অদ্ভুত। অধ্যাপক নিকল মনে করেন—এই প্রচলিত ধারণা অনেক পরিমাণে সত্য। নাটকের বাহ্য লক্ষণ দৃশ্যত্ব বা অভিনেয়ত্ব বটে, কিন্তু নাটকীয়ত্ব বলতে যা' বুঝায় তা' থাকে এই অপ্রত্যাশিত, চমকপ্রদ ও অদ্ভুত পরিস্থিতি প্রভৃতির মধ্যে। অধ্যাপক নিকল এ সম্বন্ধে যে সিদ্ধান্ত করেছেন তা উল্লেখযোগ্য। —"Indeed, we may be almost prepared to say (and in this again we shall be close to Aristotle) that the more subtly and more powerfully the major and minor shocks are planned in any play the more intensely dramatic that play will be. A drama may be inconceivable without audience and actors, it is also inconceivable without an essential basis of carefully

conceived situations designed (unlike the situations necessary for narrative fiction) to arouse and stimulate and startle by their strangeness their peculiarity or their unconventionality." (৩৮ পৃঃ)। তবে অধ্যাপক নিকলের এই সিদ্ধান্তকেও পুরোপুরি গ্রহণ করার পথে বাধা আছে। অপ্রত্যাশিত আকস্মিক, চমকপ্রদ ও অদ্ভুত বা অসাধারণ পরিস্থিতি—কল্পনা চমৎকারিত্ব তথা নাটকীয়ত্ব সৃষ্টির সহায়ক বটে, কিন্তু দ্বন্দ্ব ও সঙ্কট সম্বন্ধে শ্রদ্ধেয় নিকল যে কথা বলেছেন সেই কথাই বলা চলে, অনেক নাটকে ঐ ধরণের পরিস্থিতি থাকলেও, সব নাটকেই যে থাকবে এমন কথা বলা যায় না। চমৎকারিত্ব সৃষ্টির জন্য ঘটনার অপ্রত্যাশিতত্ব, চমকপ্রদত্ব ও অদ্ভুতত্ব নিতান্তই অপরিহার্য্য—একথা বলা চলে না। তারপর এরূপ পরিস্থিতি শুধু যে নাটকেই পাওয়া যায় তা' নয়। রোমান্স—উপন্যাসেও এই জাতীয় পরিস্থিতি পাওয়া যায়।

'ইবসনের নাটকের নতুন রীতি' সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে বার্ণার্ড শ' মহাশয় দেখিয়েছেন—নতুন রীতির নাটকের রস পরিস্থিতির অসাধারণত্ব বা অদ্ভুতত্বের পরে নির্ভর করে না। ইবসেনের আগে মনে করা হতো—"the stranger situation, the better the play"; কিন্তু ইবসেন দেখেছেন এবং দেখিয়েছেন"—the more familiar the situation the more interesting the play" দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করার পুরাণো কলা-কৌশল ইবসেন যথাসম্ভব ত্যাগ করেছেন। উচ্চাঙ্গের আধুনিক নাটকে ঐ সব কলা-কৌশল অপাংক্তেয়।

বিষয়বস্তুর অসাধারণত্ব, ঘটনার আকস্মিকত্ব, অপ্রত্যাশিতত্ব এবং অদ্ভুতত্ব দিয়ে ঔৎসুক্য জাগানো এবং ঔৎসুক্যকে ক্রমে ক্রমে বাড়িয়ে

তোলা, আধুনিক নাট্যকারদের যে প্রধান কলা-কৌশল নয়, আধুনিক নাটক নিয়ে যাঁরাই আলোচনা করেছেন তাঁরাই সে কথা বলেছেন এবং এই কথাই বুঝাতে চেয়েছেন যে আধুনিক নাটকের উল্লেখযোগ্য রীতি হচ্ছে—(ক) অতি কাছের বিষবস্তুর উপস্থাপনা—"development of the effects of small distance" (মুনরো—এক্সপেরিমেণ্ট ইন ড্রামা) (খ) ঘটনার বা ভাবাবেগের কেন্দ্র থেকে রস-কেন্দ্রটিকে 'আইডিয়ার' কেন্দ্রের দিকে সরিয়ে নিয়ে যাওয়া—ঔৎসুক্য বজায় রাখার জন্য—"a new weapon of interest—the "argument" প্রয়োগ করা। (গ) কৌতূহল বজায় রাখার জন্য—"intensifiers of interest" হিসাবে আকস্মিক ও অদ্ভুত ঘটনা প্রয়োগ না করা, সহজ-সতেজ জীবনের রূপ ও সমস্যা দিয়েই দর্শকচিত্তকে আকৃষ্ট করে রাখা। নাট্যকার শেকভের 'সাস্‌পেন্স'-সৃষ্টির বিশিষ্ট কৌশল সম্বন্ধে সি. কে. মুনরো মহাশয় যে মন্তব্য করেছেন তাতেই বুঝা যাবে, 'কৌতূহল' জাগিয়ে রাখার জন্যে আকস্মিক বা অদ্ভুত কোন-কিছুর প্রয়োজন নেই। শেকভের নাটক সম্বন্ধে বলা হয়ে থাকে—"It is often said that nothing happens in his plays, there is no suspense. Now this is simply not true.........what Tchekoff discovered about suspense is this : that you can be kept watching when nothing is happening provided 'at any moment you think something is going to happen. ঔৎসুক্য সজাগ রাখার এই কৌশল অবশ্যই লক্ষণীয় এবং সঙ্গে সঙ্গে এও লক্ষণীয় যে শুধু স্থূল উপায়েই ঔৎসুক্য জাগানো বা বজায় রাখা যায় তা' নয় ; অতিপ্রত্যাশিত, এবং অতিসাধারণ ঘটনাকেও এমনভাবে রূপ দেওয়া যেতে পারে যা'তে পুরোমাত্রার ঔৎসুক্য বজায় থাকে !

জন হাওয়ার্ড লসন—(Lawson—Theory and Technique of play-writing—1936) অনেক পরিমাণে ব্রুণেতিয়ের-পন্থী অর্থাৎ তাঁর মতেও, নাটকে দ্বন্দ্ব আবশ্যক এবং সে দ্বন্দ্ব হওয়া চাই—"Conscious will"এর আর তা হওয়া চাই সামাজিক পরিবেশেরই সঙ্গে। কারণ নাটকের উপস্থাপ্য বিষয়—"social relation"এর রূপ বলেই—নাটকীয় দ্বন্দ্ব "social conflict" হতে বাধ্য। উইলিয়াম আর্চার ব্রুণেতিয়েরের বিরুদ্ধে যে সব যুক্তি দিয়েছেন তাদের সমালোচনা করে—তিনি হেনরি আর্থার জোন্‌সের সমন্বয় করার চেষ্টাকে প্রশংসা করেছেন। তবে—জোন্‌সের দেওয়া এই সংজ্ঞাটি—"a succession of suspenses and crises or as a succession of conflict impending and conflict ranging carried on in ascending and accelerated climaxes from the beginning to the end of a connected scheme" যতটা নাটকের গঠন-গত সূত্রই হয়েছে, ততটা নাটকীয়ত্বের সংজ্ঞা হয় নি, সে কথাও সঙ্গে সঙ্গে বলেছেন। যে কারণে হয় নি, সে কারণটি এই যে 'Conscious Will'এর উল্লেখ তাতে নেই, কারণ "The Will which creates drama is directed toward a specific goal"—ব্রুণেতিয়ের আগেই এ কথা বলেছেন। সুতরাং এ পর্যন্ত লসন ব্রুণেতিয়ের।

ব্রুণেতিয়ের থেকে এক ধাপ এগিয়েছেন সেখানেই যেখানে তিনি 'action'-এর স্বরূপ বিচারে প্রবৃত্ত হয়েছেন। তাঁর মতে নাটকের গঠন-গত সমস্ত সমস্যাই শেষ পর্যন্ত নাটকীয় ক্রিয়া কি, তারই সমস্যা এবং সেই সমস্যাটিকে আর সব ব্যাপার থেকে পৃথক করে বিচার করা সম্ভব নয়। "Problem of action is the whole problem of

dramatic construction and can not be considered as a separate question"। 'Action'-এর যে লক্ষণ তিনি দিয়েছেন তা তাঁর মূল সিদ্ধান্তেরই অনুসিদ্ধান্ত বিশেষ। নাটকে যেহেতু ব্যক্তির বিশেষ লক্ষ্যে পৌঁছানোর সচেতন সংগ্রামের রূপ প্রদর্শিত হয় এবং ঘটনার অগ্রগতি যেহেতু—'change of equilibrium' অর্থাৎ অবস্থার পরিবর্তন না হলে সম্ভব নয়, প্রকৃত নাটকীয় 'action' সেই ঘটনাই যাতে 'change of equilibrium' প্রদর্শিত হয়। লসন —'action' ও 'activity' এই দুই ভাগে—'movement'কে ভাগ করেছেন। Activity হচ্ছে—'movement in general' আর 'action' হচ্ছে—'change of equilibrium'। 'Action'-এর স্বরূপ বিশ্লেষণ করতে গিয়ে লসন নিম্নলিখিত সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন। প্রথমতঃ প্রত্যেক 'action'-এর মধ্যেই দৈহিক আচরণ বা ক্রিয়া—বেশী বা কম থাকবেই। যেখানে 'action'-এর 'fluidity' আছে সেখানে তো ক্রিয়া খুবই সংলক্ষ্য, কিন্তু যেখানে 'action' একেবারে 'static' সেখানেও দৈহিক ক্রিয়া বর্তমান। দ্বিতীয়তঃ—সংলাপও একপ্রকার 'action'। সংলাপ ততক্ষণই নাটকীয় হয় যতক্ষণ —"it describes or expresses action'। তৃতীয়তঃ—"Action must be in process of becoming" অর্থাৎ অগ্রগতিশীল হবে—'progressive' হবে। পরিবর্তনমাত্রেই নাটকীয় নয়; যে পরিবর্তন কার্যকে লক্ষ্যের অভিমুখে এগিয়ে না দেয়; সে পরিবর্তন নাটকীয় নয়। এই অর্থেই যে গ্যেটে 'symbolic' কথাটি প্রয়োগ করেছেন তা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে।

তবে 'change of equilibrium' বলতে শুধু বিশেষ কোন অবস্থার পরিবর্তনের মুহূর্তটিই বুঝায় না—এ কথাটাও মনে রাখতে

হবে। পরিবর্তন বলতেই তো আগে-পরের অবস্থার কথা মনে আসে। সুতরাং—"Each change of equilibrium involves prior or forthcoming change of equilibrium'; প্রত্যেক স্থিতাবস্থার পরিবর্তনের মধ্যে—আগের ও পরের স্থিতাবস্থাটির পরিবর্তন অন্তর্নিহিত থাকে। এই কারণেই নাটকীয় ঘটনা বলতে, শুধু পরিবর্তনের মুহূর্তটিই বুঝায় না—কায়-মনো-বাক্যের সেই সামবায়িক আচরণকে বুঝায়—যা'তে বৃহত্তর পরিবর্তন-পরম্পরার মধ্যে কোন একটি পরিবর্তনের প্রত্যাশা, প্রস্তুতি এবং সংঘটনা ব্যক্ত হয়। 'the expectation, preparation and accomplishment of a change of equilibrium which is part of a series of such changes" —ব্যক্ত হয়। পরিবর্তনের সংঘটনের দিকে যে অগ্রগতি ঘটবে তা'কে যে সব সময় দ্রুত হতে হবে, এমন কোন কথা নেই—তবে ঘটনার অগ্রগতি বা পরিবর্তন অবশ্য চাই। 'The movement toward a change may be gradual, but the process of change must actually take place.'

নাটকীয়ত্ব বিচারের আর একটি সমস্যার দিকেও **লসন** দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। ঘটনার পরিহার্যত্ব-অপরিহার্যত্ব বিচার করবার আগে—নাটকের গঠন-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে অবশ্যই অবহিত হ'তে হবে। যেখানে 'কার্য' সরল, সেখানে যেমন ঘনিষ্ঠ যোগ আশা করা যায়, 'কার্য' সেখানে যৌগিক বা জটিল, সেখানে ঘটনাবলীর মধ্যে তত নিবিড় যোগ আশা করা ঠিক হবে না। তবে কাহিনী সরল বা যৌগিক যা'ই হোক —'all its parts must be objective, progressive, meaningful.' কিন্তু এ সিদ্ধান্তে সমস্যার পূর্ণ সমাধান কোথায়? **লসন** অকপটে স্বীকার করেছেন—'progressive' এবং 'meaningful' হ'ল কিনা সেইটে

বুঝতে পারাই বড়কথা। আর তা' বুঝতে হলে—নাটকের সামগ্রিক রূপটি, এক কথায় স্বরূপটি আগে বোঝা দরকার। কারণ 'Neither problem can be solved untill we find the unifying principle which gives the play its wholeness.' অর্থাৎ নাটকের গতির সঙ্গে ঘটনার যোগ আছে কি নেই এবং ঘটনা তাৎপর্যপূর্ণ কিনা, এই দুই সমস্যার সম্যক সমাধান করা যাবে তখনই যখন নাটকের ঐক্যের স্বরূপটি ভাল করে জানা যাবে।

এত মত জানার পরে স্বাভাবিকভাবেই প্রশ্ন উঠতে পারে—কোন্ মত সত্য? প্রশ্নের সহজ উত্তর বোধ হয় একটাই আছে এবং সেটা এই যে এক কথায় উত্তর দেওয়া সম্ভব নয়। আর যে একটা উত্তর সহজে দেওয়া যেতে পারে—সেটা এই যে, কোন মতই ষোল-আনা সত্য নয়, কোন মতই ষোল আনা মিথ্যা নয়। বলা বাহুল্য, এই দু'টো উত্তরের কোনটিই কারো মনঃপুত হবে না। কারণ দুটো উত্তরই উত্তর দেওয়ার ছল ক'রে পালিয়ে যাওয়ার চেষ্টা। কিন্তু ফিরে দাঁড়ানোর অর্থ যে কত সাংঘাতিক—তা' নিশ্চয়ই বলে বুঝাতে হবে না। বড় বড় মহারথীরা যেখানে পর্যুদস্ত সেখানে সামান্য এক পদাতিকের কাছ থেকে নিশ্চয়ই বেশী কিছু আশা করা যেতে পারে না। তবু প্রশ্ন যখন উঠেছে, উত্তর দেওয়ার যথাসাধ্য চেষ্টা করাই বিধেয়, রণে ভঙ্গ দেওয়া উচিত হবে না। অগত্যা সমস্যাটির সম্মুখীন হওয়া যাক।

অলোচনার সুবিধার জন্যে, যাকে আমরা আবিষ্কার করতে চাই তার লক্ষণ সম্বন্ধে, গোড়াতেই সাধারণভাবে একটি সূত্র তৈরী করে নিতে পারি; অন্ততঃ কোন্ দিকে গেলে তাকে পাওয়া যাবে সেই দিকটি ঠিক করে নিতে পারি। সুতরাং বলতে পারি—নাটকীয়ত্ব হচ্ছে নাটক-জাতীয় রচনার সেই বিশেষত্বটি যা নাট্যসাহিত্য ছাড়া

অঙ্গ সাহিত্যে পাওয়া যায় না এবং যা থাকার জন্যেই, নাটকের অবয়বী অর্থাৎ সমগ্র রূপটি এবং অবয়বগুলি—বিভিন্ন অংশ নাটকীয় ব'লে গৃহীত হয় এবং যা'র অভাব ঘটলে, উক্তি-প্রত্যুক্তি-বন্ধে রচিত ও দৃশ্যাঙ্ক-বিভাগে-বিভক্ত হওয়া সত্ত্বেও রচনাকে খাঁটি নাটক বলে গ্রহণ করা হয় না। বলা বাহুল্য প্রথমেই আমরা ধরে নিচ্ছি—নাটকীয়ত্ব অবয়বীতে এবং অবয়বে—দুই ক্ষেত্রেই অনুসন্ধেয়, অর্থাৎ নাটকীয় কিনা এ প্রশ্নটি যেমন গোটা নাটক সম্বন্ধে উঠতে পারে, তেমনি নাটকের বিভিন্ন অঙ্গ, উপাদান সম্বন্ধেও উঠতে পারে। যেমন একখানি গোটা নাটক বেশী বা কম মাত্রায় নাটকীয় হতে পারে তেমনি বেশী বা কম মাত্রায় নাটকীয় হ'তে পারে ঐ নাটকেরই বিভিন্ন অংশ। তা' যা'ই হোক, এখনকার জিজ্ঞাসা—কি এই বিশেষ ধর্ম যার সদ্ভাবে গোটা নাটক এবং তার অঙ্গ-উপাঙ্গ নাটকীয় ব'লে সম্মানিত হয়, আর যার অভাবে নাটক ও বিভিন্ন অংশ অনাটকীয় বলে উপেক্ষিত হয় ?

এই ধর্মটির কেন্দ্রস্থলে পৌছানোর উদ্দেশ্যে পরিধি থেকেই অগ্রসর হওয়া যাক। এ কথা আগেই বলা হয়েছে—নাটক একধারে দৃশ্য এবং শ্রব্য, এক কথায় দৃশ্য কাব্য। অর্থাৎ নটককে শুধু কাব্য হলেই চলবে না, তাকে দৃশ্যও হতে হবে।

নাটক যেখানে কাব্য, সেখানে সে নানাবাস্থান্তরাত্মক লোকবৃত্তের রসময় উপস্থাপনা, রসোত্তীর্ণ হওয়ায় তার সার্থকতা, কিন্তু যেখানে সে দৃশ্য, সেখানে নতুন সর্তের অধীন ; সেখানে অভিনয়ের মাঝ দিয়ে তার রস ব্যক্ত হওয়া চাই। কাহিনীকাব্য যেখানে শ্রব্য, সেখানে রসনিষ্পত্তি, শব্দার্থের শক্তি এবং রসের নিয়ম ছাড়া অন্য নিয়মের অধীন নয়, কিন্তু যেখানে সে দৃশ্য অর্থাৎ অভিনেয়, রসনিষ্পত্তি সেখানে বিশেষ

একটি প্রক্রিয়ার অর্থাৎ অভিনয়-ব্যাপারের অধীন। অভিনয়-ব্যাপারের অধীন হওয়ার তাৎপর্য এই যে, একদিকে তাকে অভিনেতৃবর্গের 'আঙ্গিক, বাচিক, আহার্য ও সাত্ত্বিক' অভিনয়ের উপযুক্ত হ'য়ে উঠতে হবে এবং অন্যদিকে অভিনয় দেখার জন্য উপস্থিত সমবেত সামাজিকের চিত্তে রস উদ্রিক্ত করার শক্তি লাভ করতে হবে। অভিনেয় হওয়ার প্রথম বিশেষ অর্থ এই যে নাটকে এমন বিভাব-অনুভাব-ব্যভিচারিভাবের সংযোগ থাকা চাই যা'তে সহজেই তারা সমবেত দর্শক-চিত্তে রসের সঞ্চার করতে পারে। দ্বিতীয় বিশেষ অর্থ এই যে অভিনয়-অনুষ্ঠানের নির্দ্ধারিত বা পরিমিত কালমাত্রার মধ্যে থেকেই তাকে রসনিষ্পত্তি করতে হবে। এই দুইটি সর্ত থেকেই (একই সর্তের দুই অংশ বলা যেতে পারে) নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ বলতে যা' বুঝায়, তা' দেখা দিয়েছে। অতএব সংক্ষেপে বলা যায়—অভিনেয়ত্বই নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ বা বিশেষ ধর্ম। সুতরাং 'অভিনেয়' শব্দটির তাৎপর্য সম্যকভাবে বুঝতে পারলেই নাটকীয়ত্বের স্বরূপটি সহজেই বুঝা যবে। আরো একটু বিস্তারিত আলোচনা করা যাক।

'অভিনেয়' বলতে সাধারণত এই ধারণাই আমাদের মনে আসে যে একটা কাহিনীকে অঙ্ক-বিভক্ত করে,উক্তি-প্রত্যুক্তি-রীতিতে রচনা করা হয়েছে এবং এইভাবে রচনা করা হয়েছে বলেই, নট-নটীরা বিশেষ বিশেষ পাত্রপাত্রীর ভুমিকা গ্রহণ করে, অভিনয় দ্বারা ঘটনা বা অবস্থাদি দর্শকের চোখের সামনে তুলে ধরতে পারেন। এ ধারণা যে ভুল তা' নয়। তবে এটা 'অভিনেয়' শব্দটির আপাত অর্থ, সুতরাং একটু অসম্পূর্ণ। কথাটির তাৎপর্য আরো ব্যাপক। বিশেষ এবং সম্পূর্ণ অর্থে 'অভিনেয়' বলতে বুঝায় সেই ধরণের জমাট বাঁধুনি-সম্পন্ন উক্তি-প্রত্যুক্তি-বন্ধে-রচিত কাহিনী যা'র অভিনয়ের ফলে দর্শকচিত্তে রসের সঞ্চার হয়। মোটকথা

এই, দর্শকচিত্তে যে রচনা রস সঞ্চার করতে পারে না, তা' বাহ্যতঃ অভিনেয় পদবাচ্য হলেও, যথার্থত অভিনেয় নয়। কারণ একথা স্বীকার করতেই হবে—কাব্য, শ্রব্যই হোক আর দৃশ্যই হোক—রস-সৃষ্টি করাই স্রষ্টার মুখ্য উদ্দেশ্য। উদ্দেশ্য সিদ্ধ না করতে পারলে, কোন উপায়ই উপাদেয় নয়, সব আয়োজনই ব্যর্থ। উদ্দেশ্য সিদ্ধ করতে উপায় যত বেশী সমর্থ হয়, ততই তার উপযোগিতা তথা উৎকর্ষ বাড়ে। এখন, একথা যদি স্বীকার করা হয় নাটকের উদ্দেশ্য—দর্শকচিত্তে রস-সৃষ্টি করা, তা'হলে একথাও স্বীকার করতে হবে—দর্শকচিত্তে রস-সৃষ্টি ব্যাপারটি শ্রব্যকাব্যের রস-সৃষ্টির প্রক্রিয়া থেকে পৃথক এবং এই কারণেই পৃথক যে দৃশ্যকাব্যের রস অভিনয়-নিষ্পাদ্য আর অভিনয় দর্শক-সাপেক্ষ।

এই 'দর্শক-সাপেক্ষ' কথাটার তাৎপর্যও একটু তলিয়ে দেখা দরকার। 'দর্শক' তো শুধু একটা কথামাত্র নয়—কতগুলি অসাড় জীব নয়। দর্শক বলতে বুঝায়, অভিনয় দেখার জন্য সমবেত বিভিন্ন শ্রেণীর সামাজিক ব্যক্তি; তাদের প্রত্যেকেরই বিশেষ বিশেষ বাসনা ও সংস্কার আছে, রস পিপাসা আছে, রুচি আছে, নাটক সম্বন্ধে সাধারণ একটা ধারণা আছে এবং সঙ্গে সঙ্গে আছে—অভিনয় দেখার জন্য নির্দিষ্ট পরিমাণ সময় ব্যয় করবার মানসিক প্রস্তুতি বা ধৈর্য। দর্শকের এই যে লক্ষণটি দেওয়া হ'লো, তা'তে, বলা বাহুল্য, প্রত্যেকটি দর্শকই ভিন্নরুচি। শুধু যে বিশেষ একখানি নাটকের অভিনয় দেখার বেলাতেই দর্শক ভিন্ন রুচি তা' নয়; প্রত্যেক নাটকেরই দর্শক স্বতন্ত্র। এমন কি একই ব্যক্তি বিভিন্ন শ্রেণীর নাটক দেখার সময় দর্শক হিসাবে ভিন্ন। সামান্য একটা দৃষ্টান্ত দিলেই কথাটা বুঝতে পারা যাবে। নাটকে নাটকে যে দর্শক পৃথক হয়, তার বড় দৃষ্টান্ত পাওয়া

যায় এখানেই যে—মঞ্চে-অভিনীত আধুনিক কোন নাটক দেখার সময় আমরা যে সংস্কার রুচি ও ধৈর্য নিয়ে যাই, যাত্রাভিনয় দেখার সময় আমরা তেমন ভাবে যাইনে—মনকে অন্যভাবে প্রস্তুত করে থাকি। অভিনয়ের কালমাত্রা ৩ ঘণ্টার বেশী হ'লে, থিয়েটারে আমাদের ধৈর্যের বাঁধ ভেঙ্গে যেতে চায়, মন বিমুখ হয়—এবং তা হয় বলেই রস-গ্রহণ ব্যাহত হয়। এই কারণেই থিয়েটারে আমরা অল্প সময়ে অভিনয় করা যায় এমন নাটকই চাই এবং সেই প্রত্যাশা নিয়েই নাটকের আকৃতি-প্রকৃতির বিচার করি। কিন্তু যাত্রাভিনয়ে—সারা রাত্রি ব্যাপী অভিনয়ে—এ সম্বন্ধে আগে থেকেই মন প্রস্তুত থাকে ব'লে ঘটনার বাহুল্য প্রভৃতি রস-গ্রহণে কোন বাঁধা সৃষ্টি করে না। আসল কথা, রসনিষ্পত্তি ব্যাপার, রসগ্রাহীর গ্রহণশক্তি রুচি, গ্রহণের রীতি বা অবস্থার উপর নির্ভর করে ব'লেই, দর্শকচিত্তে রসসৃষ্টি ব্যাপারটিও শেষ পর্যন্ত দর্শকের বাসনা, ঔৎসুক্য, রুচি, ধৈর্য এবং নাটকের সংস্কার প্রভৃতির দ্বারা বিশেষভাবে নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। অন্যভাবে বললে বলা যায়—দর্শকচিত্তে রসসৃষ্টি করার উদ্দেশ্যে যা রচিত হবে তাকে এমন ভাবে রচনা করতে হবে যাতে দর্শকের বাসনা পূর্ণ হয়, ঔৎসুক্য যথেষ্ঠ মাত্রায় জাগ্রত থাকে, রুচি তৃপ্তিলাভ করে এবং ধৈর্য পীড়িত না হয়। এই দিক থেকে বলা যায় নাটকের প্রাণ-শক্তি দর্শক-চিত্তে রসোদ্রেক করার ক্ষমতার মধ্যেই নিহিত এক কথায় অভিনেয়ত্বই নাটকের প্রাণশক্তি এবং নাটকীয়ত্বের সমস্যা শেষ পর্যন্ত অভিনেয়ত্বেরই সমস্যা।

তা' হলে কথা দাঁড়াচ্ছে এই অভিনয় দ্বারা দর্শকচিত্তে রস সৃষ্টি করতে হয় বলেই নাটককে কতকগুলি নিয়ম মেনে চলতে হয়; অন্তত কতকগুলি বিষয়ে সতর্ক হ'তে হয়। প্রথমতঃ দর্শকের

ধৈর্যের মুখ চেয়ে তাকে **নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে 'অভিনেয়'** হ'তে হয়। এই নির্দিষ্ট সময়ের বাইরে যাওয়া তার পক্ষে সম্ভব নয় ব'লে তাকে দর্শকের চাহিদা অনুসারে **আয়তনে ছোট** হ'তে হয় অর্থাৎ ঘটনা-বিন্যাস বিষয়ে বিশেষ সংযম রক্ষা করতে হয়—হিসাবী হ'তে হয়। অভিনয় অনুষ্ঠানের জন্য দর্শকরা যে পরিমাণ সময় দিতে প্রস্তুত, সেই সময়ের সঙ্গে তাকে খাপ খাইয়ে চলতে হয়। যে ক্ষেত্রে সে একটু বেশী সময় পায়, সে ক্ষেত্রে সে আকারেও একটু বড় ও জটিল হতে পারে—যেমন সবচেয়ে বেশী পারে যাত্রাভিনয়ে। বলা বাহুল্য এই 'কাল-মাত্রা'র মুখাপেক্ষিতা নাটকের গঠন-গত প্রকৃতিকেও অনেক পরিমাণে নিয়ন্ত্রিত করে। যে নাটককে দু' ঘণ্টা আড়াই ঘণ্টার মধ্যে শেষ হ'তে হবে, তাকে যে পরিমাণে হিসাব করে ঘটনা-বিন্যাস করতে হবে—যে পরিমাণে কার্য-ঐক্য বজায় রাখার দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে, তিন ঘণ্টা ব্যাপী বা চার ঘণ্টা ব্যাপী অভিনয়ে জন্য রচিত নাটককে তত সূক্ষ্ম হিসাব করতে হবে না—তত কঠোর ঐক্য বজায় রাখতে হবে না। 'সরল কার্য-ঐক্যে'র নাটককে যত উর্ধশ্বাসে পরিণতির দিকে এগিয়ে যেতে হবে, 'যৌগিক কার্য-ঐক্য'-সম্পন্ন নাটকে তত দ্রুত এগিয়ে যেতে হবে না। সরলকে যে চালে চলতে হয়, যৌগিককে সে চালে চলতে হয় না। অতএব নাটকের গতি ও ঘটনা বিন্যাস শেষ পর্যন্ত গঠনের প্রকৃতির উপরে নির্ভর করে।

এখানেই আসে আর একটা কথা—দর্শকের সংস্কার ও রুচির কথা। নাটকের স্বরূপ সম্বন্ধে দর্শকের যে ধারণা বা সংস্কার থাকে নাটকের চাল বিচারে সেই ধারণাই কাজ করে। সরল বৃত্তের চাল দেখে দেখে যাঁদের নাটকীয় ঘটনা-বিন্যাসের ধারণা গড়ে উঠেছে, তাঁরা যৌগিক বৃত্তের চাল দেখে যে অস্বস্তি

বোধ করবেন এ তো খুবই স্বাভাবিক। শুধু যৌগিক বৃত্তের মন্থর চাল দেখেই যে তাঁরা অস্বস্তি বোধ করবেন তা' নয়, ঘটনা-বিন্যাসের শৈথিল্য দেখেও তাঁদের মন খুঁৎ খুঁৎ করবে। অতএব স্বীকার করতে হবে—নাটকীয়ত্ব-অনাটকীয়ত্ব বিচারে, দর্শকের নাট্যের স্বরূপ সম্বন্ধীয় সংস্কারও খুব বড় স্থান অধিকার করে থাকে। তারপর এও অবশ্য স্বীকার্য—নাটকের 'এ্যাকশানে'র স্বরূপ—অনুভাব-সঞ্চারিভাব প্রভৃতির সংযোগের প্রকৃতি—দর্শকের রুচির ওপরে—সূক্ষ্মগ্রাহিতার ওপরে, নির্ভর করে থাকে। দর্শকের রুচি যদি স্থূল হয় তা' হলে সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম অনুভাব-সঞ্চারিভাবের ক্রিয়া হৃদয়ঙ্গম করা তার পক্ষে সম্ভব হয় না। উন্নত রুচি দর্শক যেখানে রস পায়, সে সেখানে রস পায় না। এই কারণে সূক্ষ্মগ্রাহীর কাছে যে ব্যাপার নাটকীয় বলে মনে হয়, স্থূলগ্রাহীর কাছে তা' অনাটকীয় হ'য়ে দাঁড়ায়। তবে অতি সূক্ষ্ম ব্যাপার অর্থাৎ অভিনেতার সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম অভিব্যক্তি গ্রহণ করার এবং হৃদয়ঙ্গম করবার শক্তি খুব কম সংখ্যক দর্শকেরই থাকে ব'লে এবং অভিনেতা ও দর্শকের মধ্যে স্থানগত ব্যবধান থাকে বলে, নাটকে বিভাব-অনুভাব-সঞ্চারিভাবের সংযোগটি এমন হওয়া দরকার যাতে অভিনেতারা সহজেই এবং সংলক্ষ্যভাবে অবস্থার অভিব্যক্তিকে দর্শকের মনের কাছে পৌঁছে দিতে পারে। কারণ ঘটনা এবং অভিনেতার অভিব্যক্তি যদি সংলক্ষ্য তথা চিত্তাকর্ষক না হয়, তা' হ'লে রস-সৃষ্টি হবে কি করে? এখানেই আসছে—নাটকীয় ঘটনার অভিনয়ের উপযুক্ত হওয়ার কথা—নাটকের অভিনেয়ত্ব—সামর্থ্যের কথা।

এই রস-সঞ্চারের দিকে লক্ষ্য রেখেই এবং রসনিষ্পত্তির জন্য দর্শকের ঔৎসুক্য অপরিহার্য্য—একথা বিশেষ করে মনে রেখেই, নাট্যতত্ত্ব বিশেষজ্ঞরা নাটকীয়ত্বের ধর্মটি নিরূপণ করতে চেষ্টা করছেন। প্রথমেই

দেখা যায়—দীপ্ত প্রয়োগের চাহিদা। প্রয়োগ দীপ্ত না হ'লে রস জমে না। ভরতের দৃষ্টিকে এ সত্য এড়িয়ে যেতে পারেনি। ভরতের এই প্রয়োগ-দীপ্তত্ব পরবর্তীকালে 'energy of action'-এর চাহিদার রূপ গ্রহণ করেছে। এ কথা অস্বীকার করা চলে না—ঔৎসুক্যের জন্যে, চিত্তকে আকৃষ্ট করার জন্যে, অঙ্গাভিনয় ও ভাবাভিনয়ের মধ্যে যথেষ্ট মাত্রায় (কত মাত্রায় তা' বেঁধে দেওয়া সম্ভব নয়, কারণ দর্শকের রুচি ও সংস্কারের ওপর—গ্রহণশক্তির ওপর শেষ পর্যন্ত সব নির্ভর করে) শক্তি অর্থাৎ দঢ়তা বা তীব্রতা থাকা দরকার। কিন্তু এখানেও কথা আছে। ঔৎসুক্যের কেন্দ্রটির (centre of interest) প্রকৃতির ওপরে ক্রিয়ার দীপ্তত্বের প্রকৃতি অনেক পরিমাণে নির্ভর করে। শক্তির দীপ্তত্ব যে শুধু তার অস্থির রূপের মধ্যেই প্রকাশ পায় এমন নয়, অতি স্থির রূপেও শক্তি আপনাকে প্রকাশ করতে পারে। 'motionless action'-এর মধ্যে শক্তির অস্থিরতা না থাকতে পারে, কিন্তু শক্তি থাকতে পারে প্রচুর পরিমাণে। মোটকথা—শক্তি শুধু বাহ্য ও স্থূল ক্রিয়ার রূপেই থাকে না, নাটকের প্রকৃতি অনুসারে শক্তি নানারূপ পরিগ্রহ করতে পারে। অতি স্থূল মেলোড্রামার ক্রিয়া-কলাপের শক্তির রূপ এবং মেতালিঙ্কের 'স্ট্যাটিক-ড্রামার' বা রবীন্দ্রনাথের সাংকেতিক নাটকের ক্রিয়ার শক্তি একরূপ নয়।

ক্রিয়ার প্রাণ-শক্তির তীব্রতা সহজ উপায়ে সৃষ্টি করা যায়—অতিক্রিয়াশীল নায়কের শারীরিক উদ্যম, হৃদয়াবেগের উৎক্ষেপ এবং বাচনিক উচ্ছ্বাস দেখিয়ে। নায়ক যেখানে 'acting' (acted upon নয়) অর্থাৎ বিশেষ একটা লক্ষ্যে পৌঁছাবার জন্যে সমস্ত শক্তি নিয়োগ করে প্রতিকূল অবস্থার সঙ্গে সম্মুখ সংগ্রাম করে, সেখানে প্রয়োগে 'energy of action' সহজেই পাওয়া যায়। ফলে, দর্শকের

ঔৎসুক্য সহজেই জাগে এবং বজায়ও থাকে। এই দিকে লক্ষ্য রেখেই, কেউ কেউ দ্বন্দ্বগর্ভ ঘটনাকেই নাটকের উপযুক্ত বিষয়বস্তু বলে মনে করেছেন এবং যে বিষয়বস্তুতে দ্বন্দ্বের বা সক্রিয় সংগ্রাম দেখানোর অবকাশ নেই, তাকে অনাটকীয় বিষয়বস্তু ব'লে বর্জন করতে বলেছেন। এঁদের মতে, যে ইতিবৃত্তে 'conscious will'-এর 'Striving towards a goal' ব্যক্ত হয় না, তা' নাটকীয় ইতিবৃত্ত নয়। ব্রুণেতিয়ে এই মতের প্রধান পৃষ্ঠপোষক। এই মত সম্বন্ধে অনেকেই অনেক কথা বলেছেন, তাদের কথা আগেই বলা হয়েছে। এখানে যে কথাটি বিশেষভাবে বলার আছে তা' এই যে, আমরা যদি নাটকের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে এই কথাই বলি যে নাটক হচ্ছে জীবনবৃত্তের দৃশ্য রসরূপ, তা'হলে এ কথাও স্বীকার করতে হয় যে নাটকে আমাদের ঔৎসুক্য-কেন্দ্র (centre of interest) জীবনের রসরূপটির মধ্যেই অবস্থিত। যে জীবনবৃত্তে active will-এর আচরণ ও পরিণতি প্রকাশিত সেও যেমন জীবনের রূপ, তেমনি যেখানে passive will-এর আচরণ ও পরিণতি প্রকাশিত হয়, সেখানেও জীবনের রূপই প্রকাশিত হয়। জীবনের স্বরূপ উপস্থাপনা করাই যদি উদ্দেশ্য হয়, তা'হলে কোন্ প্রক্রিয়ায় সেইরূপ প্রকাশিত সেটা খুব বড় কথা নয়। সক্রিয়তাও যেমন জীবনের আচণের একটা দিক, নিষ্ক্রিয়তাও তেমনি আর একটা অবস্থা। সক্রিয়তা বা নিষ্ক্রিয়তা উপাদান মাত্র। সব কিছুর উপরে জীবনের রস-রূপটি অর্থাৎ যে রূপটি সৃষ্টি করা হয়েছে—দর্শকচিত্তে রসসঞ্চার করার তার ক্ষমতা আছে কিনা। এটাই আসল কথা। রসসঞ্চার জীবনের সক্রিয় সংগ্রামের রূপ দিয়েই করা হোক, আর নিষ্ক্রিয় দুঃখ দুর্ভোগের রূপ দেখিয়েই করা হোক—দর্শকচিত্তে রসসঞ্চার করতে পারলেই নাটকের সার্থকতা। নায়ক 'acting' কি

'acted upon'—এ প্রশ্নের চাইতে বড় প্রশ্ন—জীবনের যে রসরূপটি নাট্যকার রূপ দিতে চেয়েছেন তা' সার্থক হয়েছে কিনা, দর্শকচিত্তে তা' অভিপ্রেত রসের উদ্রেক করতে পেরেছে কিনা। এই প্রসঙ্গেই বলা দরকার—সক্রিয় (active) অর্থে, শুধু মাত্র 'সচেতন ইচ্ছার লক্ষ্যাভিমুখী অগ্রগতি'—বুঝলেই চলবে না। বাইরের দিকে ইচ্ছার অগ্রগতি বন্ধ হয়ে যাওয়ার ফলে যেখানে ইচ্ছাশক্তি সঙ্কুচিত হ'তে হ'তে আপনাকে হারিয়ে ফেলে, অন্তর্দাহের তাপে তাপে শেষে একেবারেই শুকিয়ে যায়, সেখানেও নিষ্ক্রিয় ইচ্ছার নিরুপায় অন্তর্দাহের মধ্যেও এক রকমের সক্রিয়তা আছে। বিরোধাভাসের মতো শুনালেও—'motionless action'ও এক রকমের activity। একেবারে অসাড় চরিত্রের কথা আপাততঃ না হয় ছেড়েই দেওয়া যাক।

যেখানে চরিত্র বাহ্যতঃ নিষ্ক্রিয়—অর্থাৎ নিজের চেষ্টা দ্বারা কোন ঘটনা ঘটায় না লক্ষ্যে পৌছানোর জন্য কোন কর্ম-পরিকল্পনা করে না অথবা বাধা অপসারণ করার জন্য কোন উপযুক্ত উপায় অবলম্বন করে না, অপরের-ঘটানো ঘটনার ধাক্কায় ধাক্কায় পরিণতির দিকে এগিয়ে যায়, কর্ম-পরিকল্পনা ব্যর্থ মনে করে কর্মের উদ্যম ত্যাগ করে, দৈহিক প্রতিরোধের কথা কল্পনা করতে পারে না বলে মানসিক প্রতিক্রিয়ার মাঝ দিয়ে সমস্ত কর্মের ক্ষতিপূরণ করে, সেখানেও —ঐ নিরুপায় মানসিক বিক্ষোভের মধ্যেও ইচ্ছাশক্তির (will) ক্রিয়াই ব্যক্ত হয় এবং সেই ক্রিয়ার তীব্রতার মধ্যে চরিত্রের মানসিক ক্রিয়াশীলতার রূপ ফুটে উঠে। আসল কথা এই, দেহের দিক দিয়ে ক্রিয়াশীল না হয়েও চরিত্র মনের দিক দিয়ে ক্রিয়শীল হতে পারে। সুতরাং 'acting' হলেই চরিত্র 'active' আর 'acted upon'

হলে 'active' নয়—এ ধারণা প্রচলিত বটে কিন্তু সত্য নয়। 'acted upon'—চরিত্র, দৈহিক চেষ্টার মাঝ দিয়ে 'reaction against calarmity (স্মার্ট) না দেখালেও, যখন 'effort is anavailing'—মনে করে 'reaction in the mind itself'—দেখায়, তখন তাকে অবশ্যই 'active' বলতে হবে। রস নিষ্পত্তির দিক থেকে দেখলে, যথার্থ নিষ্ক্রিয় চরিত্র হবে সেই যে কায়—মন-বাক্য তিনটির কোনটিরই দ্বারা দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে পারে না। নাটকে ক্রিয়ার রূপ এক নয় বলেই ক্রিয়াশীলতার ধর্মও এক নয়।

দেখা যাচ্ছে, নাটকের প্রাণবস্তু হিসাবে এক এক জন এক এক বিষয় চেয়েছেন এবং তা চেয়েছেন একটিমাত্র উদ্দেশ্য নিয়েই। উদ্দেশ্য অভিনয় দ্বারা দর্শকচিত্তে প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত ঔৎসুক্য জাগিয়ে রাখা, এক কথায়, রসোদ্রেক করা। এই উদ্দেশ্যেই কেউ দ্বন্দ্বকে, কেউ সঙ্কটকে, কেউ কৌতূহলকে; কেউ আবেগকে, কেউ ঘটনার আকস্মিকতা ও অদ্ভুতত্বকে, কেউ গতিবৈচিত্র্যকে—নাটকের প্রাণ বা আত্মা বলতে চেয়েছেন। সকলেই দর্শকের ঔৎসুক্য এবং সেই ঔৎসুক্য জাগিয়ে রাখার ও বাড়িয়ে দেওয়ার উপায় হিসাবেই উল্লিখিত বিষয়গুলির কথা চিন্তা করেছেন। এ কথা সত্য বটে যে এই উপায়গুলি ঔৎসুক্য জাগানোর পক্ষে এবং শেষ পর্যন্ত তা' বজায় রাখার পক্ষে খুবই কার্যকর; কিন্তু এ কথাও মিথ্যে নয় যে ঐ সব বিষয়ের যে কোন একটিকে এককভাবে নাটকের বিলক্ষণ লক্ষণ রূপে গণ্য করা যায় না। নাটকীয়ত্বের সঙ্গে এদের কোনটিরই অন্বয়-ব্যতিরেক সম্বন্ধ বলতে যা বুঝায়—(যেমন তৎসত্ত্বে তৎসত্তা তদসত্ত্বে তদসত্তা) তা' নেই। তারপর এ কথাও বলা দরকার—প্রয়োগ কর্তারা কথাগুলো যে যে বিশেষ অর্থে প্রয়োগ করেছেন, সেই সেই বিশেষ অর্থে তাদের কোন নাটকেরই সমস্ত অবয়বে প্রয়োগ

করা চলে না। তা' যায় না বুঝেই কেউ কেউ এদের পেছনে ও শেষে যথাক্রমে প্রস্তুতি-পর্ব ও পরিশেষ-পর্ব জুড়ে দিয়েছেন। যেমন দ্বন্দ্বের মুহূর্তটির আগে দ্বন্দ্বের উদ্যোগপর্ব এবং আসন্নপর্ব কল্পনা করেছেন, আবার দ্বন্দ্বের পরবর্তী অবস্থাও কল্পনা করেছেন। ইংরেজিতে বললে—বলা যায় conflict impending, conflict raging... ইত্যাদি পর্বের পরম্পরা কল্পনা করা হয়েছে। সঙ্কট (crisis) এর ক্ষেত্রেও একই রূপ—সঙ্কটের উদ্বেগ বা কৌতূহল পর্ব এবং সঙ্কটের মুহূর্তটি—এমনি একটা পরম্পরা কল্পনা করা হয়েছে। এই ধরণের কল্পনা যে করতে হচ্ছে তার তাৎপর্য এই যে, প্রত্যেক নাটকের প্রত্যেক অঙ্গে দ্বন্দ্ব বা সঙ্কট প্রভৃতি ফুটে উঠা চাই, এ কথা সত্য নয় অর্থাৎ নাটকের মধ্যে এমন অংশও থাকে বা থাকতে পারে যা' প্রত্যক্ষভাবে দ্বন্দ্বব্যঞ্জক বা সঙ্কটব্যঞ্জক না হওয়া সত্ত্বেও নাটকীয়।

যা হোক, এ পর্যন্ত যে আলোচনা হয়েছে তা'র মাঝ দিয়ে এ কথাটা বেশ পরিষ্কারভাবে বুঝা গেছে যে সক্রিয় দ্বন্দ্ব, দ্রুত-সংঘটিত সঙ্কট, কৌতূহল, আবেগ, ঘটনার আকস্মিকতা বা বিস্ময়জনকতা প্রভৃতি ধর্মের কোনটিকেই নাটকের বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য বলে গণ্য করা চলে না। এরা শুধু নাটকেই থাকতে পারে, কাব্যে বা উপন্যাসে থাকতে পারে না, —এ কথাটা প্রমাণকরা সম্ভব হয়নি। জীবনের গুরুগম্ভীর তীব্র রূপ আঁকতে গেলে দ্বন্দ্ব বা সঙ্কট প্রভৃতি বাদ দেওয়া চলে না—এ কথাটা আমরা সকলেই জানি, তেমনি সকলেই জানি—কাব্য উপন্যাসেও জীবনের গুরুগম্ভীর ও গভীর রূপ উপস্থাপিত হয়ে থাকে। অতএব, দ্বন্দ্বে বা সঙ্কটে নাটকেরই একচেটে অধিকার—কাব্য-উপন্যাসের কোন অধিকার নেই এ কথা ঠিক নয়। এখন প্রশ্ন হচ্ছে এদের কোন একটিকে যদি নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ হিসাবে ধরা না যায়, তা'হলে—কী সেই ধর্ম

যা শুধু নাটকেই পাওয়া যায়, কাব্যে বা উপন্যাসে পাওয়া যায় না? আগেই বলা হয়েছে—এই ধর্ম হচ্ছে দৃশ্যত্ব এবং এই দৃশ্যত্বই নাটকের নিত্য ধর্ম। আর যত কিছু সবই অনিত্য এবং প্রথা মাত্র।

বস্তুতঃ কাব্য থেকে এবং উপন্যাস থেকে নাটককে যে ধর্মটি স্বতন্ত্র করে দিয়েছে সে হচ্ছে—দৃশ্যত্ব। দৃশ্য বা অভিনেয় বলেই নাটকের মনোভঙ্গী (attitude) কাব্যের এবং উপন্যাসের মনোভঙ্গী থেকে পৃথক। এ কথা ঠিক বটে যে কাব্য, উপন্যাস ও নাটক—প্রত্যেক কাহিনী-কাব্যেরই উদ্দেশ্য ভাষার উপাদান দিয়ে জীবনের রসরূপ রচনা করা; কিন্তু উদ্দেশ্য এক হওয়া সত্ত্বেও, উপায়ের পার্থক্যে মনোভঙ্গীতে পার্থক্য এসে গিয়েছে। কাব্য (খণ্ডকাব্য বা মহাকাব্য) জীবনের রসরূপ রচনা করে বটে, কিন্তু তার লক্ষ্য নিবদ্ধ থাকে কল্পনা শক্তির বিস্তার দেখানোর ওপরে, ভাবের নিরপেক্ষ অভিব্যক্তির ওপরে অর্থাৎ ভাবের পরা আদর্শটিকে প্রকাশ করার ওপরে। কাব্যে জীবনের রূপের চেয়ে ভাবের দিকেই লক্ষ্য বেশী থাকে ; তাই পাঠক কাব্যে কল্পনার আদর্শ রূপটিকে খোঁজেন। অন্যদিকে উপন্যাসও জীবনের রসরূপ রচনা করে ; কিন্তু তার রীতি হচ্ছে সাধারণতঃ বর্ণনা এবং বিশেষতঃ বিশ্লেষণ। ঔপন্যাসিক বর্ণনা ও বিশ্লেষণ করে ক'রে জীবনের রূপ ও রসকে পাঠকের চিত্তে পৌঁছে দিতে চান। বহু দেশ-কাল-পাত্র জড়িয়ে তিনি জীবনের বিচিত্ররূপ প্রদর্শন করেন। উপন্যাস শ্রব্য বা পাঠ্য বলেই ঔপন্যাসিক দেশ-কাল-পাত্রদের ইচ্ছা মতো প্রয়োগ করতে পারেন। একই মুহূর্তে বহু দেশের ব্যাপার, বহুকালের ঘটনা এবং পাত্র-পাত্রীর অতীত অনাগতকে বর্ণনার সাহায্যে একত্র করতে পারেন। রূপ ও রসের দিকে যেমন, তেমনি বর্ণনা ও বিশ্লেষণের তথা জীবনের ভাষ্য রচনার দিকেও ঔপন্যাসিকের তীক্ষ্ণ দৃষ্টি থাকে।

এই কারণে, জীবনকে দৃশ্য করতে গিয়ে নাট্যকারকে যত দ্রুতলয়ে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যেতে হয়, ঔপন্যাসিককে তত দ্রুত গতিতে কাহিনী এগিয়ে নেওয়ার জন্য ব্যস্ত হতে হয় না। ধীরে সুস্থে বর্ণনা বিশ্লেষণ করতে করতে তিনি অগ্রসর হতে পারেন। এই কারণে নাটকীয় কাহিনীর গতি অপেক্ষা উপন্যাসের কাহিনী অপেক্ষাকৃত মন্থরগতি হয়ে থাকে। নাটকের কাহিনীকে যদি বলা যায় সত্বরগতি, কাব্য ও উপন্যাসকে বলা যায়—মন্থরগতি। আর একটা বিষয়েও কাব্য-উপন্যাসের বিশিষ্টতা আছে। আগেই বলা হয়েছে, নাটককে পরিমিত কালের মধ্যে অভিনীত হতে হয় বলেই তার পক্ষে বহুব্যাপী লোক-বৃত্তের উপস্থাপনা হওয়া সম্ভব নয়। বহুদেশে বহুকালে এবং বহু পাত্রে ছড়িয়ে থাকা মহাকাব্যের ও উপন্যাসের কাহিনীর পক্ষে যেমন সম্ভব নাটকের কাহিনীর পক্ষে তেমন সম্ভব নয়। তাই নাটকের কাহিনীতে যতখানি অটুট ঐক্য বা ঘটনার ঘনিষ্ঠ এবং কার্যকারণযোগ থাকা আবশ্যক, কাব্যে বা উপন্যাসে ততখানি নিবিড় ঐক্য অপরিহার্য নয়। সুতরাং উপন্যাসের অন্যতম লক্ষণ করা চলে—শিথিলবদ্ধতা বহুদেশে, বহুকালে এবং বহু পাত্রে ছড়িয়ে থাকার শিথিলতা। অবশ্য গতিমন্থরতা, বন্ধ-শিথিলতা এবং বর্ণনাপ্রবণতা পদ্যবদ্ধ কাহিনী কাব্যেও পাওয়া যায়। এবং বন্ধ-শৈথিল্য রোমান্টিক গঠনের নাটকেও কম বেশী দেখা যায়। কাব্য ও উপন্যাসের মধ্যে এই তিনটি লক্ষণে ঐক্য আছে, কিন্তু কাব্য পদ্যবন্ধ বলে ভাবোচ্ছ্বাসের দিকে তার প্রবণতা থাকে—আর উপন্যাস গদ্যবন্ধ বলে—উচ্ছ্বাসের দিকে তার প্রবণতা থাকে না; বিশেষ প্রবণতা থাকে বিশ্লেষণের দিকে।

সুতরাং বিশুদ্ধ কাব্যের বা বিশুদ্ধ উপন্যাসের মেরু কল্পনা করার চেষ্টা যদি করা যায়, তবে ঐ ভাবেই করা যেতে পারে:—কাব্যের বিশুদ্ধ

রূপে প্রকাশ পায় ভাবোচ্ছ্বাস বা কল্পনা-প্রবণতা এবং উপন্যাসের বিশুদ্ধ রূপে ব্যক্ত হয়—বর্ণনা ও বিশ্লেষণপ্রবণতা এবং জীবন-ভাষ্য রচনার প্রবৃত্তি। নাটকের প্রবৃত্তি ভিন্ন। নাটক দৃশ্য কাব্য বলেই তার প্রথম ও প্রধান কর্তব্য জীবনের ক্রিয়াত্মক রূপকে প্রত্যক্ষবৎ করে তোলা, অর্থাৎ বাস্তবিককল্প রস-রূপ রচনা করা। প্রত্যক্ষ জীবনের মায়া সৃষ্টি করাই নাটকের মৌলিক দায়িত্ব। এই মায়া যে বিষয়ে যত কম সে বিষয় তত অনাটকীয়। ঘটনা, চরিত্র, সংলাপ সব বিষয় সম্পর্কেই এই কথা প্রযোজ্য। এই সূত্রটি প্রয়োগ ক'রে বলা যেতে পারে, যে দৃশ্য কাব্যে প্রত্যক্ষতার বা জীবন্ত-রূপের মাত্রা (direct representation of life-in-action) যত কম সে নাটক তত অনাটকীয়। এই প্রত্যক্ষতার মাত্রা এদিক ওদিক হওয়ার ফলেই কোন ক্ষেত্রে নাটক কাব্য-মেরুর দিকে, কোন ক্ষেত্রে বা উপন্যাসের মেরু দিকে ঝুঁকে পড়ে। 'নাটকাকারে কাব্য' এবং 'কাব্যিক নাটক' এর ভেদ রেখা নির্ধারণ করার যে চেষ্টা করা হয়ে থাকে, তার উল্লেখ করলেই, বক্তব্য বিষয়টি স্পষ্ট হবে ব'লে বিশ্বাস করি। 'নাটকাকারে কাব্য'—রবীন্দ্রনাথ যাকে 'ফুলের তোড়া' বলেছেন এবং কাব্যিক নাটক —রবীন্দ্রনাথের ভাষায় যা' 'ফুলের গাছ'—উভয়ই কাহিনী-কাব্য; উভয়েই উক্তি-প্রত্যুক্তি বন্ধে এবং ছন্দোবন্ধে রচিত, এবং উভয়ের ভাষাই বেশ অলঙ্কৃত। তা সত্ত্বেও একটিকে বলা হয়ে থাকে—'নাটকাকারে কাব্য', অন্যটিকে বলা হয়ে থাকে—'কাব্যিক নাটক'।

বলা বাহুল্য, 'কাব্যিক নাটক' অর্থাৎ যে নাটক ছন্দে-লেখা এবং কল্পনা-সমৃদ্ধ ভাষায় লেখা, অবশ্যই নাটকপদবাচ্য। কারণ কাব্যিক নাটককে নাটক না বললে—কাব্যিক নাটকদের নাটকের তালিকা থেকে বাদ দিলে, গ্রীক ট্র্যাজিডিগুলি, এলিজাবেথের-যুগের বিশ্ববিখ্যাত

নাট্যকার শেক্সপীয়ারের নাটকগুলি এবং আরো অনেক বিখ্যাত বিখ্যাত নাটক বর্জন করতে হবে। আশা করি এমন কথা কেউ কল্পনাতেও স্থান দেবেন না। কিন্তু সমস্যা এই যে ছন্দোবদ্ধ এবং কবিত্বপূর্ণ ভাষায় লেখা দৃশ্য কাব্যকে নাটক বলে স্বীকার করলে—'নাটকাকারে কাব্য' জাতির সীমারেখা নির্ধারণ করতেই হবে। কিন্তু প্রশ্ন এই কোন্ মানদণ্ড দিয়ে আমার উক্তি-প্রত্যুক্তির নাটকীয়ত্ব অনাটকীয়ত্ব পরিমাপ করব? কোন্ সীমা অতিক্রম করলে উক্তি নাটকীয়ের গণ্ডী ছাড়িয়ে যাবে?—এ প্রশ্নের উত্তর দিতেই হবে।

একটিমাত্র মানদণ্ডই আছে এবং জীবনের প্রত্যক্ষরূপের সংস্কারই সেই মানদণ্ড। জীবন বলতেই বুঝায় সামাজিক জীবন—নানা সম্বন্ধের-সূত্রে-আবদ্ধ এবং প্রবৃত্তি-নিবৃত্তি-চালিত জীবন। জীবনের রূপ-কল্পনা করতে গেলেই, কয়েকটি পরিস্থিতি কল্পনা করতে হয় আর কল্পনা করতে হয় সেই পরিস্থিতিতে জীবনের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াময় অভিব্যক্তি। এই অভিব্যক্তিতে যে পরিমাণ প্রত্যক্ষ জীবনের মায়া সৃষ্টি হয় সেই পরিমাণেই তা নাটকীয় হয়। সংলাপ গদ্যই হোক আর পদ্যই হোক—(গানও হোক না কেন)—পরিস্থিতি-সমুচিত ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সম্ভাব্য রূপের গণ্ডীর মধ্যে যতক্ষণ থাকে ততক্ষণই তা' নাটকীয়। এই সম্ভাব্য রূপের গণ্ডী লঙ্ঘন করলেই তা' জীবনের রূপ থেকে অসংলগ্ন হয়ে পড়ে; বিশেষ নাটকের পরিস্থিতির যে স্বাভাবিক চাহিদা, তা' না মিটিয়ে ভাবের স্বতন্ত্র বিকল্পনায় নিযুক্ত হয়। নাটকে ভাব বা আবেগ যাই আসুক জীবনের প্রত্যক্ষবৎ রূপের অধীন হয়েই তাকে আসতে হবে বা থাকতে হবে। যেখানেই তারা স্বাধীন হয়ে উঠে সেখানেই তারা অনাটকীয় হয়ে পড়ে। শ্রদ্ধেয় টি. এস. এলিয়ট মহাশয় তাঁর নিজের 'কাব্যিক নাটক' (Poetic Drama) এবং শেক্সপীয়ারের কাব্যিক নাটকের

তুলনামূলক আলোচনা করতে গিয়ে এ বিষয়ে চমৎকার একটি কথা বলেছেন—শেক্সপীয়ার নাট্যকার হিসাবে এই কারণেই বড় যে তাঁর নাটকে কবি-কল্পনা সেখানেই শেষ হয়েছে যেখানে action-এর গণ্ডী শেষ হয়েছে। তাঁর নাটকে action-এর গণ্ডী অতিক্রম করে কবি-কল্পনা আত্মমহিমা দেখাতে যেতে উঠে নি। অন্যান্য কাব্যিক নাটকের নাট্যকার এই মাত্রা ঠিক রাখতে পারেননি বলেই তাদের রচনায় 'পোয়েটিকে'র এবং 'ড্রামাটিকে'র সামঞ্জস্য ঘটতে পারে নি। সংলাপের নাটকীয়তা-অনাটকীয়তা বিচারে এই সূত্র প্রয়োগ করা ছাড়া অন্য কোন পথ নেই। অবশ্য এও মনে রাখতে হবে—বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতি এবং সেই পরিস্থিতিতে পাত্র-পাত্রীর পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সম্ভাব্য রূপ শেষ পর্যন্ত জীবন-বোধের পরিধির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। তবু নান্যঃ পন্থা বিদ্যতে……। লৌকিক জীবনে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার যে নিয়ম আমরা লক্ষ্য করে থাকি, অলৌকিক নাট্য জগতের পাত্র-পাত্রীদের আচণেও আমরা সেই নিয়ম প্রত্যাশা করি। যেখানে এই প্রত্যাশা আপত্তিকর মাত্রায় ব্যাহত হয় সেখানেই অনৌচিত্য-বোধ মাথা চাড়া দিয়ে উঠে—পাত্র-পাত্রীর আচরণ অনাটকীয় মনে হয়।

অগত্যা এই ধরণের একটা ফরমুলা চোখের সামনে রাখা যেতে পারে :—

* **নাটক** = ক্রিয়াশীল জীবনের প্রত্যক্ষকল্প রস-রূপ (Spectacle of life-in-action)
* **ক্রিয়াশীল জীবন** = বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতিতে জীবনের বিশেষ বিশেষ আচরণ।
* **আচরণ** = কায়িক-মানসিক-বাচনিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া।
* **ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ** নির্ভর করে চরিত্রের ও পরিস্থিতির প্রকৃতির উপর।

সুতরাং দীর্ঘ বা কবিত্বপূর্ণ উক্তি হ'লেই যে তা অনাটকীয় হবে এমন কোন কথা নেই। পরিস্থিতি-অনুগত ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রকৃতির সঙ্গে খাপ খেয়ে গেলে, উক্তির দৈর্ঘ্য বা কবিত্বময়তা নিয়ে আপত্তি করবার কারণ নেই।

এবার উপসংহার। আমার মনে হয় নাটকীয়ত্বের লক্ষণ নিয়ে যে সমস্যা দেখা দিয়েছে, বিশেষ একটি বিধি দিয়ে তার সমাধানের চেষ্টা না করাই বাঞ্ছনীয়। নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ সম্বন্ধে সামান্য বিধি যা' করা হয়েছে তা' নিয়ে বিসংবাদের সম্ভাবনা নেই। কিন্তু বিশেষ বিধি সম্বন্ধে খুবই বিসংবাদ। এমতবস্থায় মোটামুটি অবিসংবাদিত কোন সিদ্ধান্তে পৌঁছতে হ'লে, বহু সম্মত কয়েকটি বিধি-নিষেধ মেনে চলা ছাড়া গত্যন্তর নেই। এই সব বিধি সমস্যার পূর্ণ সমাধান করে দেবে, এমন স্পর্ধার কথা আমি কিছুতেই বলতে পারব না। তবে এইটুকু অবশ্যই বলতে পারি—কোন নিয়মের ভূমিতে দাঁড়িয়ে নাটকীয়ত্ব বিচার করতে গেলে, বিচারের মানদণ্ড অর্থাৎ বহুসম্মত সূত্র কিছু চাই-ই চাই। আশা করি, নিম্নলিখিত সূত্রগুলির বহুসম্মত হওয়ার পথে তেমন কোন প্রবল যুক্তির বাধা আসবে না।

(ক) নাটকীয়ত্ব বিচার করার আগে প্রথমেই নাটকের **জাতি-প্রকৃতি** নির্ধারণ করতে হবে। অর্থাৎ :—

(১) প্রথমতঃ দেখতে হবে নাটকখানি গীতিনাট্য, কাব্যিক নাট্য, গদ্য-নাট্য, যাত্রা-নাট্য, মঞ্চ-নাট্য প্রভৃতি শ্রেণীর কোন্ শ্রেণীর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত।

(২) দ্বিতীয়তঃ দেখতে হবে নাটকখানির গঠনে, ক্লাসিকাল-রীতি এবং রোমান্টিক রীতি এই দু'য়ের কোন্‌টি অবলম্বিত হয়েছে।

(৩) তৃতীয়তঃ নাটকে কাহিনী, চরিত্র, রস, ভাব—এদের

কোনটিকে মুখ্য লক্ষ্য করা হয়েছে। কারণ, উদ্দেশ্য ঠিক না করা পর্যন্ত উপায়ের মূল্য বিচার করা চলে না। যে উপায় উদ্দেশ্য সিদ্ধির সহায়ক সেই উপায়কেই আবশ্যক বলে গণ্য করা যায়।

(খ) জাতি অনুসারেই নাটকের কাহিনীর অগ্রগতি দ্রুত অথবা কম দ্রুত হয়। সুতরাং সব ক্ষেত্রে দ্রুত ঘটনা-পরম্পরা প্রত্যাশা করলে চলবে না। রস-কেন্দ্র যাকে (যে উপাদানকে) আশ্রয় করে থাকবে, তার প্রকৃতি বা চাল অনুসারেই নাটকের গতি প্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত হয়। অতএব সব নাটকের ঘটনা-বিন্যাসে সমান গতিশীলতা খুঁজলে চলবে না।

(গ) চরিত্রের কায়িক, বাচনিক ও মানসিক আচরণের নাটকীয়ত্ব বিচার করার সময়, যে পরিস্থিতিতে চরিত্র আচরণ করছে সেই পরিস্থিতির উপযুক্ত ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সম্ভাব্য রূপটির দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে।

(ঘ) অঙ্গন্যাসের উপযোগিতা-অনুপযোগিতার কথা বাদ দিলে, নাটকীয় কি অনাটকীয় এ প্রশ্নের শেষ সমাধান পাওয়া যাবে—দক্ষ অভিনেতৃ-মণ্ডলীর অভিনয়ের পরীক্ষাগারে—বিশিষ্ট ও সহৃদয় সমাজিকের রস সম্ভোগের পরিতৃপ্তির মধ্যে।

এবারের মতো আলোচনা এখানেই সমাপ্ত করা যাক।

নাটকে প্রচলিত রীতি

আমাদের আজকের আলোচ্য বিষয়—নাট্যের প্রথা বা প্রচলিত রীতি। প্রচলিত রীতি বলতে শুধু যে অতীত নাট্য-রীতির সঙ্গে আধুনিক-থিয়েটারের সম্পর্কটুকুই বুঝায় তা' নয়; বর্তমান কাল অবধি যে প্রামাণিক বিধি-বিধান গড়ে উঠেছে তাদেরও সঙ্গে সম্পর্ক বুঝায়। আধুনিক নাট্য-সাহিত্য না ব'লে আমি আধুনিক 'থিয়েটার' শব্দটি ব্যবহার করেছি; কারণ আমার মতে—'থিয়েটার' হচ্ছে সমগ্র বা সমষ্টিবাচক, আর লিখিত নাটক হচ্ছে তারই এক অংশ। সুতরাং নাট্যের প্রথার মধ্যে—নাট্য-সম্পর্কিত সব কিছুরই প্রথা ধরতে হবে। নাট্যকলা যৌগিক ব্যাপার ব'লে, নাট্য প্রথাকে তিন ভাগে ভাগ করে আলোচনা করা উচিত।

(১) প্রথা ও নাট্যসাহিত্য (ড্রামা)।

(২) প্রথা ও অভিনয় (এ্যাক্টিং)।

(৩) প্রথা ও প্রযোজনা (প্রোডাকশান)।

এই তিনটি পরস্পরসাপেক্ষ। একের প্রভাবে অন্যটি গড়ে উঠেছে।

প্রথা ও নাট্যসাহিত্য বা নাটক

নাটকের সাধারণ রূপটির ধারাবাহিকতা দেখতে গেলে অতীত ইতিহাসকে একটু স্মরণ করতে হবে। আধুনিক কোন ভাল নাটকের সঙ্গে প্রাচীনকালের কোন নাম-করা ট্র্যাজিডির তুলনা করতে গেলে—ধরা যাক ইবসেনের—'দি ওয়াইলড্ ডাক'-এর সঙ্গে সফোক্লিসের—'ইডিপাস টিরেনাস'-এর তুলনা করা হলো—দেখা যাবে, তাদের মধ্যে

পার্থক্য অপেক্ষা সাদৃশ্যই বেশী রয়েছে। কাহিনী যত পৃথকই হো'ক বিষয় বস্তুর বীজস্থাপনা, উদ্‌গম, চূড়ান্ত পর্যায়ে উদ্‌গতি, প্রতিক্রিয়া ও শেষ পরিণতি—এই কয়টি বিষয়ের ধারণায় এবং সংবিন্যাসে উভয়েরই মধ্যে যথেষ্ট ঐক্য রয়েছে। প্রাচীন এথেন্সের কোন নাগরিক হঠাৎ আজ যদি আমাদের মধ্যে এসে পড়ে, তা' হ'লে আধুনিক অনুষ্ঠান প্রতিষ্ঠানের মধ্যে একমাত্র থিয়েটার বা নাট্যাভিনয়কেই সে নিজের ব'লে মনে করতে পারবে। ভাস্কর্য ছাড়া আর কোন কলার ক্ষেত্রে, প্রাচীনের ও আধুনিকের মধ্যে এত সাদৃশ্য নেই। তা'ই অনেক সময় মনে হয়, দু' হাজার বছরের অধিক সময়েও, থিয়েটার জগতে মৌলিক কোন পরিবর্তন দেখা দেয়নি। সম্ভবতঃ আরো দু' হাজার বৎসরেও তেমন কোন পরিবর্তন দেখা দেবে না। নাটক শুধু তার প্রাচীনত্ব নিয়েই যে গর্ব করতে পারে তা' নয়, তার রূপটাকেও যে বজায় রাখতে পেরেছে তা' নিয়েও সে গর্ব করতে পারে। নাটকের রূপটা অনেকেটা একই রকম রয়েছে এ কথা বলার পরে, এবার বলা যাক—নাটক কাব্যেরই একটা শাখা রূপে জন্ম নিয়েছিল। কাব্য তিন রূপে আত্মপ্রকাশ করেছে—গীতি (লিরিক) কাহিনী (এপিক) এবং নাট্য অর্থাৎ গীতি-কাব্য (poetry of song) বর্ণণাত্মক-কাব্য (poetry of narative) এবং দৃশ্যাত্মক কাব্য (poetry of action)। গ্রীক 'কোরাস' বা 'সমবেত গীত'-এর মধ্যে—দৃশ্যাত্মক কাব্যের সূচনা দেখা দেয়। তা' থেকে আসে কোরাস-নেতার 'ব্যক্তিরূপ'-গ্রহণ ও অভিনয় এবং তারপর আসে কাব্যিক নাটকের সংলাপ।

কাব্যের প্রাচীন বা প্রথিত প্রকাশ রীতি হচ্ছে—ছন্দোবদ্ধ। বহুকাল অবধি সব রকম নাটকেরই সংলাপ—এমন কি সমসাময়িক

জীবন নিয়ে লেখা কমেডি ও ফার্সের সংলাপ পর্যন্ত—নাটকের মূল প্রেরণা বশতই, ছন্দোবদ্ধ রূপ বজায় রেখে এসেছে। নাট্যকার কবি বলেই খ্যাত হয়েছেন। এলিজাবেথের যুগের নাট্যকারগণ নিজেদের কবি বলেই জানতেন। অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্দ্ধে, অনেকগুলি গদ্য নাটক আগেই লিখিত হওয়ার ফলে, ইংরেজি নাট্যকারগণ পদ্যবদ্ধ ছেড়ে দিয়ে গদ্যকে রীতি হিসাবে গ্রহণ করেন। ফলে, এক শো বছরের মধ্যে কাব্যজগতে দেখানোর মতো উল্লেখযোগ্য কোন নাটক জন্মেনি এবং এই কারণেই জন্মেনি যে কবিরা নাটক লেখার চেষ্টা করেন নি বা যাঁরা নাটক লিখেছিলেন তাঁরা কবি ধর্ম ত্যাগ করেছিলেন। ইউরোপের অন্যান্য দেশে—যেখানে উনবিংশ শতাব্দীর নাট্য ক্ষেত্র বেশ উর্বর ছিল—এখনও কবিত্বের সঙ্গে নাটকের প্রাচীন যোগ অক্ষুণ্ণ আছে।

তবু সাহিত্য সমালোচকরা প্রশ্ন তোলেন—কাব্য ও নাটকের মধ্যে কি সম্পর্ক থাকতে পারে? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে গ্রীসের প্রাচীন যুগে ফিরে যাওয়ার প্রয়োজন নেই, এইটুকু স্মরণ করলেই যথেষ্ট হবে যে—পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ কবিরাই শ্রেষ্ঠ নাট্যকার। কেন এমনটি হয়েছে—এ প্রশ্ন কোন সাহিত্যসমালোচকই উপেক্ষা করতে পারবেন না। সত্যি বটে, আজকের রঙ্গমঞ্চে যে সব নাটক অভিনীত হয় তাদের সাথে কাব্যের যোগ খুব কম—বা নেই বল্লেই চলে, কিন্তু সেটা গুণের কথা নয়। থিয়েটার, নাট্যকাব্য এবং প্রয়োগ-শিল্পের পক্ষে সেটা দোষই বলতে হবে। সুতরাং প্রথম স্বীকার্য বিষয় এই যে নাটক কাব্য-কলারই অন্যতম শাখা। এইবার দেখা যাক—লেখকের বিষয়োপস্থাপনার বিশেষ ভঙ্গিমা বা রীতিটি যা'র জন্যে তাঁকে নাট্যকার বলা হয়ে থাকে। প্রথম প্রশ্ন করা যায়—কেন লেখক রঙ্গমঞ্চের জন্য লিখতে যান?

কি উদ্দেশ্যে তিনি লেখেন? সহজ উত্তর এই যে নাট্যকাব্যের কবি বলেই তিনি এম্‌নি করে লেখেন; রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করার উদ্দেশ্য ছাড়া আর কোন উদ্দেশ্য তার নেই। সফোক্লিস, শেক্সপীয়ার গ্যেটে, প্রমুখ নাট্যকারদের লেখার উদ্দেশ্য সম্বন্ধে জিজ্ঞাসা করলে এই উত্তরই পাওয়া যেত। নাট্যকাররূপে তারা দর্শকদের চিত্ত আকর্ষণ করতেই চেষ্টা করেছেন—কবিরা যেমন চেষ্টা করে থাকেন শ্রোতার মন জয় করতে।

দর্শক চিত্তে রস জাগানো নাটকের চিরকালের প্রথা। এ ছাড়া নাট্যকারের আর কোন প্রধান উদ্দেশ্য যদি থাকে, যেমন শিক্ষা দেওয়া, প্রচার করা, প্রাচীন ও প্রচলিত বিশ্বাসের সমালোচনা করা, নতুন প্রস্তাবকে প্রমাণ করা প্রভৃতি—তা' হলে নাট্যের প্রথা থেকে তিনি দূরে সরে যাবেন। তিনি সুদক্ষ নাট্যকার হতে পারেন, তিনি মুখর ও বাগবিদগ্ধ প্রচারক হ'তে পারেন, তিনি জগতের অনেক মঙ্গল করতে পারেন, সমস্ত মানুষ যেখানে মিথ্যায় ডুবে আছে সেখানে তিনি সত্যের উচ্চ ভূমিতে দাঁড়িয়ে থাকতে পারেন, কিন্তু এসব সত্ত্বেও তিনি আর নাট্যকার নন। নামেই শুধু নাট্যকার। প্রথা-ভঙ্গের গুণ যাই থাক—প্রথা কিন্তু ঠিকই আছে। রঙ্গমঞ্চকে প্রচার-মঞ্চে পরিণত করা—সাহিত্যতত্ত্বের সম্পূর্ণ বিপরীত কাজ। হয়ত উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে এবং বিংশ শতাব্দীর প্রথম পাদে যে সব মনন-প্রধান নাটক রচিত হয়েছে, নাট্য প্রথায় স্থায়ী কিছু দান করতে পারে, কিন্তু এও হ'তে পারে—এই মনন-প্রধান নাটকের প্রতিক্রিয়ায় নাট্যকারদের মন আবার নাটকের রস মূর্তির দিকে ফিরে যাবে এবং নতুন নাট্য-কাব্যের পুনরুজ্জীবন ঘটাবে।

উদ্দেশ্যের আলোচনা এখানেই শেষ ক'রে—নাট্যকাব্যের আসল কাজ কি, সেই কথাই বলা যাক। উপযুক্ত 'বিষয়' নির্বাচন করার

পরে নাট্যকার শ্রোতাদের কাছে নাট্যধর্মী একটি কাহিনী বলতে চান। মহাকবি হয়তঃ এই কাহিনীকে বিশবার বলেছেন, কিন্তু নাট্যকারের বলার ভঙ্গী সম্পূর্ণ ভিন্ন। বাইরের ঘটনা যত দ্রুতলয়েই ঘটুক আর যত উত্তেজকই হো'ক, তাদের উদ্দেশ্য নাটকের পাত্র-পাত্রীদের হৃদয় মনের অবস্থাগুলি প্রদর্শিত করা। নাট্যকার শুধু ঘটনা বা চরিত্র দিয়েই আমাদের মন ভুলাতে চান না, আমাদের চিত্তকে আকর্ষণ করেন তিনি তাদের বিশেষ ব্যাখ্যা বা জীবন-ভাষ্য রচনা করে।

এই ভাষ্য-রচনা প্রাচীন রীতি অনুসারে, দুই রকম রূপ নিতে পারে। এই রচনা ট্র্যাজিক অথবা কমিক হ'তে পারে। ট্র্যাজেডি-রস আস্বাদানকালে, পাত্রপাত্রীদের নিয়তির হাতে আঘাতের পর আঘাত পেতে দেখে দর্শকচিত্ত শোচনায় ও ভয়ে বিচলিত হয়ে উঠে; আর কমেডিতে, পরিচিত ত্রুটি বিচ্যুতিগুলি শাসিত এবং প্রচলিত বোকামিগুলি উপহসিত হ'তে দেখে, দর্শকচিত্তে হাসির সৃষ্টি হয়।

এই বিভাগ এখন অচল, সুতরাং নাট্যকাররা অনায়াসে উপেক্ষা কবতে পারেন—এই কথা বলা আজকাল একটা ফ্যাসান হ'য়ে দাঁড়িয়েছে। এ কথা সত্য—ভাল ট্র্যাজেডি মাঝে-সাজে দু' একখানা পাওয়া যায় এবং কমেডিরও রসবিশুদ্ধিতা তেমন আর পাওয়া যায় না। কিন্তু সেই কারণেই, ট্র্যাজেডি বা কমেডিকে অস্বীকার করার আগে ইতস্ততঃ করা উচিত। এই ট্র্যাজেডি-কমেডি বিভাগ বহুকাল চলে আসছে। অভিনেতাকে ট্র্যাজেডি-অভিনেতা, ও কমেডি-অভিনেতায় ভাগ করার রীতিও বহুকালের। খুব অল্প দিনেরই কথা, যখন থেকে বিশেষত্বহীন (ননডেসক্রিপ্ট্) নাটক এবং অভিনয় দেখা যাচ্ছে। যা'ই হোক, এ কথা আমরা বলতে পারি—ভাল

ট্র্যাজেডি বা ভাল কমেডি হ'য়েই ভাল নাটক আরো ভাল নাটক হ'তে পারে। বিশেষ একটি ভাব (mood) ও রীতির (style) নিয়ন্ত্রণ, সৃজনী প্রতিভার সুষ্ঠু অভিব্যক্তির পক্ষে খুবই সহায়ক। এও লক্ষ্য করবার বিষয়—রোমাঞ্চ-লেখকরা এবং নভেল-লেখকরা নাট্যের এই প্রথাটি ধার করতে কুণ্ঠিত হন নি। তাঁরাও ট্র্যাজেডি-পরিণতি কমেডি-পরিণতি ঘটনোর রীতি মেনে থাকেন।

তা'হলে ধরে নেওয়া যেতে পারে নাট্যকার যখন নাটক লেখেন তখন ট্র্যাজেডি বা কমেডি লিখতেই চান।

এর পরে নাট্যকারকে যে প্রথার সম্মুখীন হতে হয়, সে হচ্ছে—'ঐক্য-রক্ষা'। স্থান-ঐক্য, কাল-ঐক্য এবং ক্রিয়া-ঐক্য নামে এই ঐক্য পরিচিত। নাট্য সমালোচক এরিষ্টটল এই 'ঐক্য-বিধি'র বিধান-দাতা। নাট্যকাররা সমালোচকের বিধি-নিষেধের প্রতি সন্দেহ পোষণ করতে পারেন বই কি। কিন্তু এই বিধি এত কাল নাট্যলোকে মান্য হ'য়ে এসেছে যে, কে বিধান দিয়েছেন সে কথা আজ'আর উঠেই না। আসলে এই ঐক্য-বিধি, ভাল ভাল নাটকের লক্ষণ বিচার করেই তৈরী করা হয়েছে। আজ যখন কোন আধুনিক নাট্যকার নাটক লিখতে গিয়ে একটি মাত্র দৃশ্যেই সব ঘটনা ঘটান, ৭।৮ জনের বেশী পাত্র-পাত্রী রাখেন না এবং এক দিনের ঘটনাকেই উপস্থাপিত করতে চান, তখন তিনি এই বুদ্ধিতেই করেন যে এইভাবে লিখলেই নাটকের অভিনীত হওয়ার সম্ভাবনা বেশী। ইতিহাসের দিকে দৃষ্টি রেখে বলা যায়—তখন তিনি এরিষ্টটলের নির্দ্দেশই মেনে চলেন এবং সফোক্লিস ও ঈস্কিলাসের পদাঙ্কই অনুসরণ করেন। গ্রীক নাটকের পরে, নাটকের ঘটনা একটি স্থানেই ঘটবে অথবা চব্বিশ ঘণ্টাব্যাপী ঘটনাকে রূপ দিতে হবে—এ বিধি তেমন আর

মানা হয় নি। কিন্তু যে 'ক্রিয়া-ঐক্য'—এর নির্দেশ হচ্ছে সমস্ত ঘটনাকে ও সংলাপকে মূল বিষয়ের অনুগত করে বিন্যাস করতে হবে, তা' আসলে নাটকেরই অন্যতম সংজ্ঞা। নাট্য কাহিনীর ও অন্যরীতিতে-বলা-কাহিনীর মধ্যে যে পার্থক্য আছে তার বিলক্ষণ লক্ষণটিও এই ক্রিয়া-ঐক্য"।" এইগুলিই নাট্য-রচনার মৌলিক ও প্রধান প্রথা। অন্যান্য নাট্যকার-কলা-কৌশল আঙ্গিক-গত কায়দা কলমের ব্যাপার, সুতরাং পরিবর্তনশীল। এদের কোন কোনটি রঙ্গগৃহের অবস্থা, কোন কোনটি রঙ্গমঞ্চের এবং দৃশ্য-পটের আয়োজন, কোন কোনটি দর্শকদের অভ্যাস ও রুচির প্রভাব থেকে দেখা দেয়।

আধুনিক নাট্যকারদের মনের ওপর প্রথার প্রভাব কতখানি? তাঁর কাছে প্রথার অর্থ কি? যে শিল্পকলা তিনি সৃষ্টি করছেন, তার অতীত ইতিহাস তিনি জানেন কি? বহু শতাব্দীর অতীত অভিজ্ঞতা থাকায় তাঁর কোন উপকার হয় কি? এ সব প্রশ্নের উত্তর খুবই কঠিন। কারণ প্রথা অনেক সময় অজ্ঞাতসারেই মনের ওপর কাজ করে থাকে। তবে, এরিষ্টটলের নামও শোনেন নি এমন লেখকও হামেশা ঐক্য-সম্পন্ন ভাল নাটক রচনা করছেন; আবার বহুদিন নাট্য সমালোচনায় ব্যাপৃত থেকে নাট্য রুচি পুষ্ট করছেন এমন লেখকও অতি হেয় নাটক লিখছেন। প্রথার আবশ্যকতা বাড়িয়ে বলার আশঙ্কা আছে।

(খ) প্রথা ও নাট্যাভিনয়

নাট্যাভিনয় আরম্ভ হয়েছিল ধর্মানুষ্ঠানের লৌকিক উৎসবে।

প্রথম অবস্থায় অভিনয়ের রূপ ছিল, উঁচু-গোড়ালিযুক্ত জুতো পরিচ্ছদ ও মুখোস পরে, বিচিত্র অঙ্গী-ভঙ্গী সহকারে আবৃত্তি। অভিনয়ের সঙ্গে ধর্ম-অনুষ্ঠানের যোগ এথেন্স সভ্যতায় বরাবরই বেশী কম

ছিল। কিন্তু রোমানদের অধীনে অভিনেতারা সমাজে হেয় বা অপাংক্তেয় হ'য়ে পড়েছিল। তাদের অনেকেই মুক্তদাস অথবা দাস শ্রেণীর লোক ছিল। মহিলাদের মঞ্চে আবির্ভাবেও এই অবস্থার কোন পরিবর্তন ঘটে নি।

মধ্যযুগে অভিনেতারা দল বেঁধে মেলায় মেলায় ঘুরত এবং ধর্ম রহস্য-বিষয়ক পালা, মূকাভিনয়, ভাঁড়ামি, 'মরালিটি' প্রভৃতি দেখাতো। রাজারা এবং অভিজাতরা বাড়ীতে বাড়ীতে দল পুষতেন এবং নাটক লেখার জন্য নাট্যকারদের উৎসাহ যোগাতেন। পঞ্চদশ-ষোড়শ শতাব্দীতে শিল্পকলা ও শিক্ষায় পুনরুজ্জীবনের সঙ্গে সঙ্গে নাটকও সঞ্জীবিত হয় এবং তাতে অভিনেতার মর্যাদাও বাড়ে। সপ্তদশ শতাব্দীতে জগদ্বিখ্যাত ফরাসী নাট্যকারগণ যখন নাট্য রচনা করেছেন, তখনও থিয়েটার ছিল ধনীদের বিলাসের বস্তু। অভিনেতারা নানা কোর্টের সঙ্গে—যেমন লুই কোয়ার্টোজের (Luis Quartoze)—যুক্ত হ'য়ে থাকত। অষ্টাদশ ও উনবিংশ শতাব্দীর বড় বড় ইংরেজ অভিনেতাদের অভিনয় নৈপুণ্য অভিনেতার সামাজিক মর্যাদা বৃদ্ধি করতে অনেকখানি সাহায্য করেছিল। আজ অভিনেতা একজন সর্বজন স্বীকৃত শিল্পী। তাঁর ব্যবসাকে আজ আর কেউ ভবঘুরেমি বা জঘন্য কাজ বলে মনে করে না। অতি সংক্ষেপে অভিনয়ের বাইরের ইতিহাস এইটুকু। অভিনয় কলার প্রকৃত বিবর্তনের ইতিহাস বুঝতে গেলে শুধু ধৈর্য বা গবেষণা নিষ্ঠা থাকলেই চলবে না, অনেকখানি কল্পনাশক্তিও থাকা চাই।

অভিনেতার কারুবিদ্যা কত কি থাকবে না থাকবে, তা একদিকে যেমন রঙ্গালয়ের প্রয়োজন দ্বারা অন্যদিকে নাট্যকারের চাহিদা দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়। যে যুগে অভিনেতারা গ্রীক-ট্র্যাজেডির বা কমেডির

মুখোস পরেছেন, তখনও অভিনয় কলা প্রকাশ পেয়েছে প্রধানতঃ অঙ্গাভিনয়ের এবং আবির্ভাব-তিরোভাবের মধ্যে। এলিজাবেথ যুগের রঙ্গালয়ে তাকে উপস্থিত হতে হয়েছে বিনা মুখোসে এবং প্রায় সবদিকে-দর্শক-দিয়ে-ঘেরা মঞ্চের উপরে, ফলে তাকে বাধ্য হয়েই আঙ্গিক ও সাত্ত্বিক অভিনয়ের চেয়ে অবৃত্তির ওপর জোর দিতে হয়েছে। পরবর্তী যুগের ছবির-ফ্রেম সদৃশ রঙ্গমঞ্চে—দর্শক সমাজ থেকে 'প্রোসিনিয়ম আর্চ' দিয়ে পৃথক করা বলে অভিনেতারা আবার দৃষ্টি অভিনয় দেখাবার সুযোগ লাভ করে এবং সেই দিকের অনুশীলন করতে থাকে। খুব সম্ভব ভাল আলোক ব্যবস্থা চালু হওয়ার পর থেকে, রূপারোপে এবং সাজসজ্জায় বাস্তবিক হওয়ার প্রয়োজনীয়তাও বৃদ্ধি পায়। তারপর নাট্যকারদের বস্তুতান্ত্রিক রীতির প্রয়োগ দ্বারাও অভিনয় রীতি বিশেষভবে প্রভাবিত হয়েছে।

আজকে যখন আমরা 'অভিনয় প্রথা'র কথা বলি তখন গ্যারিকোত্তর অথবা অষ্টাদশ শতাব্দীর পরবর্তী প্রথার কথাই বুঝি। শেক্সপীয়ারের সমসাময়িক অভিনেতাদের নাম প্রায় অজ্ঞাত। মধ্যযুগে মেলায় মেলায় যে অভিনয় হয়েছে তার প্রয়োগ কৌশলও অনুমানেরই বিষয়। রোমান অভিনেতাদের কাউকে কাউকে তার ঐশ্বর্য অথবা অখ্যাতির জন্য স্মরণ করা হয়। এথেন্সের অভিনেতাদের কথা মনে পড়লে—পুরোহিতের কথাই মনে ভেসে উঠে। যা হোক, অভিনেতাও নাট্য লেখকের মতো, নট-কবি রূপেই জীবন আরম্ভ করেন। অনেক সময় নিজের রচিত পদ্যই তিনি বলতেন। যদি বা অন্যের রচিত কথা বলতে হতো বলার সময় এমন তন্ময় হয়ে যেতেন যে অভিনয়ে তার ব্যক্তিত্বই বদলে যেত। অভিনয়ের মধ্যেও কবিত্ব আছে। অতি আধুনিক নাটকের অভিনয়েও আমরা মাঝে মঝে তা দেখে থাকি।

তাতে সমগ্র অভিনয়টি সাধারণ ও ধরা বাঁধা নিয়ম-কানুনের গণ্ডী ছাড়িয়ে অনেক উর্ধে উঠে যায়। সেই সব দীপ্ত মুহূর্তেই আমরা সেই চিরন্তন অভিনেতাকে—সেই প্রাচীনকালের দিব্যোন্মত্ত অভিনেতাকে দেখতে পাই।

প্রথা ও প্রযোজনা

বর্তমানকালের লণ্ডন, প্যারিস, বের্লিন বা নিউইয়র্কের থিয়েটার একটু ঘুরে আসলেই দেখা যাবে—বস্তুতান্ত্রিক প্রয়োগ রীতি কলা-কৌশলের দিক থেকে চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌছে গেছে। নাট্যকারের সংলাপ অতি বাস্তবিক অথচ শক্তিশালী, সাবলীল এবং ভাবোদ্দীপক। অভিনেতার অভিনয় এমন বাস্তবিক, যে দেখলেই মনে হয়, নাট্যকারের সঙ্গে তারা ধারণার একই স্তরে বিচরণ করছে। দৃশ্য সজ্জার বাস্তবিকতা শান্ত স্বাভাবিকতার ধারণা জন্মায়—মনে হয় বিষয়এবং ভাবের সঙ্গে তার যে সম্পর্ক তা অনিবার্য। চমৎকার সঙ্গতি। এই প্রযোজনাকে 'ছবি তোলা' (ফটোগ্রাফি) বলতে পারে শুধু মূর্খ সমালোচকরাই। নাট্য-প্রয়োগে যে বস্তুবতা তা কখনই ছবি তৈরী করা নয়—শিল্প কর্ম।

তা'ই বলে বস্তুতান্ত্রিক প্রয়োজনা দেখে এ মনে করলে চলবে না যে তা' হুবহু অনুকরণ বা অন্যের অনুকরণের ফল। ইবসেন, ষ্ট্রিণ্ডবার্গ এবং চেকভ্ না জন্মালেও মিঃ মম্ যেমনটি লিখেছেন তেমন ভাল নাটক লিখতে পারতেন। রঙ্গালয়ের উন্নত অবস্থার এবং আলোক ও দৃশ্যসজ্জার উন্নত ব্যবস্থার ফলে নাটকের বস্তুতান্ত্রিক প্রবণতা অবশ্যই দেখা দিত। তারপর চলচ্চিত্রের প্রতিযোগিতা থিয়েটারের ওপর প্রভাব বিস্তার করতে বাধ্য। এই সব কারণেই অতি বাস্তব নাটকের প্রযোজনা আমাদের রঙ্গমঞ্চের বড় বৈশিষ্ট্য হ'য়ে দাঁড়িয়েছে।

প্রথার দিক থেকে দেখলে, বলা চলে, এর দোষ এই যে এই প্রয়োগে নাট্যকারের স্থানই প্রধান, তাঁর নির্দেশ অনুসারেই অন্যান্য শিল্পীকে চলতে হয়। অনেকের কাছে এ একটা মস্ত সুবিধা। থিয়েটারে নাট্যকারের প্রাধান্য অনেক দিনের এবং তার প্রতিবাদ করতে যাওয়া বিপজ্জনকও বটে। কিন্তু 'নাট্যকারের থিয়েটার' শুধু যে ভাবের বা যুক্তিতর্কের থিয়েটারেই পরিণত হয়েছে তা' নয় (এর বিরুদ্ধে প্রতিক্রিয়া একদিন দেখা দেবে না এমন কথা বলা যায় না) এ থিয়েটার আজ প্রত্যেক নাট্যজীবী নাট্যকারের থিয়েটারেও পরিণত হয়েছে। সর্বত্রই রঙ্গমঞ্চ লিখিত-নাটককে কথিত-নাটকে অনুবাদ করার বাহন হয়ে দাঁড়িয়েছে।

কিন্তু অনুবাদ যত যথাযথ এবং সাবলীলই হোক; থিয়েটার তো অনুবাদের বাহন নয়। কবিতা, ভাস্কর্য স্থাপত্য, চিত্রবিদ্যা প্রভৃতি শিল্পের মতো থিয়েটারও একটি স্বতন্ত্র ভাষা বা প্রকাশ-রীতি। প্রথার দিক থেকে, নাট্য-কলার (থিয়েটার) মধ্যে, নাটক, অভিনয়, নাট্য-প্রযোজনা এবং নাট্যাভিনয়োপযোগী অন্যান্য কারুকলা অন্তর্ভুক্ত। প্রচলিত নাট্যতত্ত্ব আলোচনায় থিয়েটারের এই স্বরূপকে তত আমল দেওয়া না হ'লেও, প্রচলিত প্রয়োগ ব্যবস্থায় আমল দেওয়া হয়। নাট্যের ইতিহাস পর্যালোচনা করলেই দেখা যাবে যে যুগে বিখ্যাত বিখ্যাত নাটক প্রযোজিত হয়েছে, সেই যুগে নাট্য-শিল্পীদের পারস্পরিক যোগও সব চেয়ে বেশী ঘটেছে।

এখানেই স্বাভাবিকভাবে প্রশ্ন উঠবে—নাটকের স্থান তবে কোথায়? সত্যি কথা বলতে, নাটক রঙ্গমঞ্চের যন্ত্রণাদায়ক ভারবিশেষ। থিয়েটারের সঙ্গে নাটকের যোগ এইটুকুই যে এর কতগুলি নাট্য পাণ্ডুলিপি যথারীতি মুদ্রিত হয় এবং পুস্তকাকারে প্রচারিত হয়। এই সব পুস্তক পড়ার

পরে সাহিত্যপ্রিয় লোকেরা মনে করে থিয়েটারের সার্থকতা নাটক প্রকাশ করায়, যেমন মুদ্রাকরের সার্থকতা সাহিত্য প্রকাশ করায়। তাঁরা এ বিষয়ে নিশ্চিত এবং এই কারণেই নিশ্চিত যে বহু নাট্যকারও তাঁদের সঙ্গে একমত। এইভাবে থিয়েটারকে ভিন্ন এক শিল্প-কলার অর্থাৎ সাহিত্যের হাতে সঁপে দেওয়া হয়; ফলে, উপযুক্ত পরিমাণে সাহিত্য হ'য়ে না উঠার জন্য অবিরাম তাকে গঞ্জনা সইতে হয়। অবশ্য নাট্যকারকে সাহিত্য আপন সন্তান বলেই দাবী করে থাকে। এবং তাকে গ্রহণ করে —বাইবেলের সেই অনুতপ্ত সন্তানের মতোই যে তার কবিত্ব-ধর্মকে অভিনেতা-অভিনেত্রীর মধ্যে উচ্ছৃঙ্খল জীবন যাপন করে নষ্ট করে। সে যদি অনুতপ্ত হয়ে সাহিত্যের ঘরে আবার ফিরে আসে, তা' হ'লেই তার জন্য মোটা বাছুর মেরে ভুরি ভোজের আয়োজন করা হয় এবং তার চামড়া দিয়ে বই বাঁধিয়ে সমাদরে শেল্ফের পরে সাজিয়ে রাখা হয়।

আবার প্রশ্ন উঠবে—থিয়েটারের উদ্দেশ্য যদি নাটকের অভিনয় না হয়, তবে তার উদ্দেশ্য কি? উত্তর এই—থিয়েটার এবং নাটক দু'য়েরই এক উদ্দেশ্য—দু'য়েরই উদ্দেশ্য নাট্য-কলার (থিয়েট্রিকাল আর্ট) সৃষ্টি ও পুষ্টি। কোন প্রকৃতিস্থ ব্যক্তিই এ কথা ভাববেন না যে নাট্যকার ছাড়াই থিয়েটার চলতে পারে। নাট্যকারের ভাবুক মনেই প্রথম নাট্যবস্তুর কল্পনা জাগে। এই কল্পিত বস্তুকে মেজে-ঘষে অদল-বদল করে বহু সাধনায় নাট্যকার পাণ্ডুলিপি প্রস্তুত করেন এবং প্রযোজকের হাতে সমর্পণ করেন; তারপর মহড়ার সময় আবার অদল-বদল করেন। এইভাবেই তিনি প্রথাসম্মত নাট্যকার হ'ন—'নাট্যকারের থিয়েটারে'র নাট্যকার হন না। শেষোক্ত নাট্যকার সর্বদাই তার নাটকের ভাষা অক্ষুন্ন রাখতে বা কোন তত্ত্ব প্রচার করতে অথবা

থিয়েটারের সঙ্গে সম্পর্কহীন অবান্তর বিষয়ের অবতারণা করতে সচেষ্ট থাকেন। নাট্যকার থিয়েটারের জন্য কাজ করবেন; থিয়েটার তার জন্য কাজ করবে—এ প্রত্যাশা করবেন না।

তা'ই ব'লে, নাট্যকার যে নাট্যকলা নিয়ে বেশী সময় ব্যয় করবেন তা' নয়। সৃজনী প্রতিভা দেখা দিলে, সহজ সংস্কারের সঙ্গে ওসব মিশে যায়। শেক্সপীয়র নিশ্চয়ই নাট্য-কলার তত্ত্ব নিয়ে মাথা ঘামাতে যান নি। তাঁর কাজ ছিল, তাঁর নিজের পাণ্ডুলিপি নিয়ে বা অন্যের পাণ্ডুলিপি আগা গোড়া বদলে নিয়ে, থিয়েটারে হাজির হওয়া, অভিনেতাদের পাঠ বলানো এবং বলাতে বলাতে নাটকে নানা কথা যোজনা করা, রঙ্গমঞ্চের সামর্থ্য অনুসারে প্রয়োগের উৎকর্ষ সৃষ্টি করা এবং পরবর্তী নাটকের বিষয়বস্তু (কদাচিৎ মৌলিক) সম্বন্ধে চিন্তা করা। সুতরাং থিয়েটারের অনুগত হয়ে নাটক লিখলেও বড় নাটক লেখা যায়। নাট্যকারকে থিয়েটারের অনুগত করে দেখাই প্রথাসম্মত দৃষ্টি।

এইবার জিজ্ঞাসু ও বিবেচক ছাত্র অবশ্যই প্রশ্ন করবেন—'নাট্য-কলা' (থিয়েট্রিকাল আর্ট) বলতে আপনি কি বোঝেন, নির্দিষ্ট ক'রে বলবেন কি? নাট্য-কলা আমার মতে—চারিটি উপাদান নিয়ে গঠিত—(ক) নাটকীয় ভাষা (খ) নাটকীয় অভিনয় (গ) নাটকীয় প্রযোজনা (ঘ) নাটকীয় দৃশ্য। রঙ্গমঞ্চের প্রচলিত রীতির এ সম্পূর্ণ বিপরীত সিদ্ধান্ত। প্রচলিত রীতিতে অনাটকীয় ভাষা, অভিনয়, প্রযোজনা ও দৃশ্যকে অতিবাস্তবিক ব'লে মাথায় তোলা হয়েছে। প্রত্যেক নাট্যকারই কবি এবং বড় কবি হবেন এ কথা আমরা বলব না, কিন্তু প্রত্যেক নাট্যকার সংলাপে নাটকোচিত ভাষা ব্যবহার করবেন—এটুকু দাবী অবশ্যই করতে হবে। তেমনি

প্রত্যেক অভিনেতাই প্রতিভাধর হবেন এমন কোন কথা নেই, কিন্তু প্রত্যেক অভিনেতার কাছ থেকে অবশ্যই দৈনন্দিন জীবনের সাধারণত্ব অতিক্রম করার ক্ষমতা প্রত্যাশা করা যেতে পারে। কোন দল বা অভিনয় পরিচালনা করতে পারলেই কাউকে বড় শিল্পী বলা অনুচিত। সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও স্বীকার করতে হবে—থিয়েটারের পক্ষে সুপরিচালনা সুন্দর নাটক রচনার মতোই সমান গুরুত্বপূর্ণ। তারপর, দৃশ্যরাজি সাংকেতিক করে তুললেই থিয়েটার চলবে, সুতরাং নাট্যকার ও অভিনেতার আর দরকার নেই—এ কথা মনে করবারও কোন কারণ নেই। তবে দৃশ্য সুন্দর করে আঁকতে হবে এবং প্রকৃত চিত্র-শিল্পীকে দিয়েই আঁকাতে হবে।

আসল কথা—প্রত্যেকেরই সমগ্র নাট্যকলার মধ্যে নিজ নিজ দান আছে। এদের নাটকীয় (ড্রামাটিক) বলি আমরা এই কারণেই যে নাটক বলতে—ক্রিয়া এবং গতি বুঝায় এবং অন্য কোন শব্দ দিয়ে কল্পনা-নাড়ীর দ্রুত স্পন্দন এবং অভিপ্রেত রসের সুনিষ্পত্তি ঠিকভাবে বুঝানো যায় না।

প্রচলিত থিয়েটারকে চলচ্চিত্র এসে, শিল্প হিসাবে কোণঠাসা করতে না পারলেও বেশ আর্থিক সঙ্কটে ফেলেছে। থিয়েটারের যে সব সুবিধা আছে, যেমন—প্রত্যক্ষভাবে কথা বলা, জীবন্ত অভিনেতা, স্বাভাবিকপ্রায় দৃশ্য—জীবনের একেবারে সাক্ষাৎ ঘটনা—সে সব লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, আমাদের বস্তুতান্ত্রিক প্রয়োগে এই সব সুবিধাগুলির সুযোগ নেওয়া হচ্ছে না। থিয়েটারের পুনরুজ্জীবন না ঘটা পর্যন্ত সে সুযোগ নেওয়া সম্ভব হবে না। প্রাচীন থিয়েটারের ঘোড়দৌড়, জাহাজডুবি প্রভৃতি দৃশ্যসর্বস্ব চমকপ্রদ ঘটনা এখন চলচ্চিত্র আরো চমকপ্রদ করে দেখিয়ে থাকে। মঞ্চের আরো

কতকগুলো জঞ্জাল আছে—ফাঁকা ও প্রাণহীন সংলাপ আবেগপূর্ণ মূক আলিঙ্গন প্রভৃতি বস্তুতান্ত্রিকতার ভাণ—এগুলি সিনেমার স্টুডিয়োতে সরিয়ে দেওয়া উচিত এবং সেখানে কথায় লিখে দিয়ে বা 'ক্লোজ-আপ' দিয়ে প্রকাশ করা উচিত। যদি ছবির মতো নাটকই (ড্রামাটিক ফটোগ্রাফি) দেখতে হয় তা' হলে চলচ্চিত্র যে খাঁটি বস্তু দেখায়, সেইটে দেখাই ভাল। থিয়েটার যখনই স্বকীয় বিশেষত্ব সম্বন্ধে অবহিত হবে—চলচ্চিত্র থেকে কোন্ কোন্ বিষয়ে সে পৃথক তা ধরতে পারবে এবং তার নিজের বিশেষত্বকে আঁকড়ে ধরবে তখনই চলচ্চিত্রের প্রতিযোগিতা আর কোন ক্ষতি করতে পারবে না।

চলচ্চিত্রের কথায় এসে পড়েছি। নাট্য প্রথার আলোচনায় চলচ্চিত্রের কথা অবান্তর মনে হতে পারে। সত্যিই, কোথায় নাটক আর কোথায় হলিউডের বা এলষ্ট্রির উৎপাদিত ছবি! কিন্তু যেহেতু আমরা নাট্য সম্বন্ধে আলোচনা করছি; মুদ্রিত নাটক নিয়ে আলোচনা করছিনে, প্রত্যেক শ্রেণীর প্রকাশ-রীতিই আমাদের আলোচ্যের গণ্ডীর মধ্যে পড়েছে। চলচ্চিত্র-শিল্পকে বলা চলে ছবির মাধ্যমে জীবনের অনুকরণ এবং সেই হিসাবে প্রাচীন নাট্য-কলারই সগোত্র। এতে উপস্থাপনার উল্লেখযোগ্য উন্নতি দেখা যায়। চলচ্চিত্র-নাট্যের কোন বিখ্যাত উল্লেখযোগ্য নাট্যকার নেই। যদিও বা নাট্যকার থাকে, বাহ্য আকারের খাতিরেই তা' বলা হয়। নিষ্ঠাবান চলচ্চিত্র সমালোচকদের অনেকে আমাকে বলেছেন, চলচ্চিত্র এখন এমন এক স্তরে পৌঁচেছে যখন শক্তিশালী কল্পনাক্ষম লেখক আবশ্যক। চলচ্চিত্রের ঘরোয়া ব্যাপার এ সব। এ পর্যন্ত অভিনেতারাই চলচ্চিত্র সৃষ্টির ব্যাপারে প্রাধান্য পেয়ে এসেছেন এবং তাদের পরেই প্রাধান্য পেয়েছেন—প্রযোজক ও পরিচালক।

অবশ্য এদের নামই প্রচার পত্রে বড় বড় অক্ষরে লেখা থাকে। কেমন ক'রে থিয়েটারের চেয়েও 'থিয়েট্রিকাল' হওয়া যায়, সে বিদ্যা চলচ্চিত্র বেশ ভালই বুঝেছে এবং সেখানেই তার বড় জোর। বেশ হিসাব ক'রে সে ছবি নির্মাণ করে। তবে, নাট্যভিনয়ের সঙ্গে কখনই সে প্রতিযোগিতায় জিতবে না—কারণ ছবি চিরকাল ছবিই থাকবে—মূর্তি চলে ফিরেই বেড়াক বা এক যায়গায় স্থির হ'য়েই থাকুক আর নাট্যাভিনয় যান্ত্রিক উপস্থাপনার বেশী কিছু না হো'ক—ফল একই। অস্বীকার করলেই চলবে না—চলচ্চিত্র ও অন্যতম প্রকাশ রীতি বা ভাষা এবং নাটকীয় ভাষা।

ব্যাপক দৃষ্টিতে দেখতে গেলে দেখা যায়—নাট্যের ইতিহাসে চলচ্চিত্র অস্থায়ী সামগ্রী। 'রেডিও টেলিফোন' আবিষ্কারের অগ্রগতি ঘটলে, নাটকের যান্ত্রিক উপস্থাপনা দেখার জন্য তখন আর প্রেক্ষাগৃহে যেতে হবে না। একটা 'প্লাগ' লাগিয়ে দিলেই ঘরের দেওয়ালের উপর নাটক-অভিনয় দেখা যাবে এবং সেই অভিনয়ের সর্বোৎকৃষ্ট হওয়ার পথেও কোন বাধা থাকবে না—সর্বোত্তম থিয়েটার থেকে তা 'রিলে' হ'তে পারবে। ঈথর এখনই নানা তরঙ্গ বহন করে ভারাক্রান্ত এর পর শিল্প-সাহিত্যের ভাবও তাকে বহন করতে হ'তে পারে। যাই হোক চলচ্চিত্রকে যদি ঈর্ষাকাতর জিজ্ঞাসা করা হয়—তোমার দশা হবে কি? চলচ্চিত্রও জিজ্ঞাসা করতে পারে—তোমার দশা কি হবে? মোট প্রশ্ন দাঁড়াচ্ছে—নাটকের ভবিষ্যৎ কি?

এ সব প্রশ্নের উত্তর দেওয়া খুবই কঠিন কাজ। কিন্তু এক বিষয়ে আমরা নিশ্চিত। থিয়েটার অনেক দুরবস্থার সঙ্কট পার হয়ে এসেছে, সুতরাং একেবারে সে মরবে না। যন্ত্র-প্রযোজিত নাটক

'রেডিওফোনিক' 'ষ্টিরিয়োস্কোপিক' 'পলিক্রোমাটিক' যাই হোক না কেন থিয়েটার মরবে না ; অথবা নাটক শুধু পুস্তকরূপেই বিরাজ করবে না।

নাট্যাভিনয়ের আর একটি উপাদান বা প্রথার কথা এখনও বলা হয়নি—সে হচ্ছে 'দর্শক'। ফিল্ম থেকে বা অনুরূপ কোন উপস্থাপনা-রীতি থেকে, থিয়েটারকে যদি কেউ বিলক্ষণভাবে পৃথক করে থাকে, তবে সে এই 'দর্শক'—দর্শকদের উপস্থিতিতে অভিনয়। এই দর্শকের জন্যই একই অভিনেতার অভিনয় আজ একরকম হয় কাল একরকম হয়। অভিনয়ের মেজাজ দর্শকরা কি করে প্রভাবিত করেন একথা সকলেই জানেন। অভিনয়ের প্রথম দিন থেকেই—এ কাজ দর্শকরা করে আসছেন।

নাটক সম্বন্ধে বলা যেতে পারে—সে তার চিরন্তন রূপ নিয়েই বিরাজ করবে। নাটক, নাট্যাভিনয়ের সবটুকু না হ'লেও, মর্মস্থানীয়—যেমন জীবনের ক্রিয়ার পক্ষে শব্দ অতি প্রয়োজনীয়। নাট্য শিল্পের নানা অঙ্গের মধ্যে এইটিই অক্ষয়। উপেক্ষিত বা বিস্মৃত হয়ে শেলফের ধূলোর মধ্যে পড়ে থাকলেও, একদিন এই বীজ থেকেই আবার ফুল ফুটতে পারে—নতুন দর্শকদের সামনে নতুনভাবে অভিনীত হতে পারে। এই দিক থেকে দেখলে, নাট্য-শিল্পের মধ্যে নাটকই সব চেয়ে প্রধান উপকরণ। তবে সবগুলি নাট্য-শিল্পের সমবায়েই থিয়েটার—এ কথা ভুলে গেলেও চলবে না।

নাটকে নতুন রীতি

আমি বক্তা নই ; সুতরাং যা করতেই চাই সোজাসুজি বলছি। প্রথমতঃ আমি শিল্প কাকে বলে, সেই কথাই সাধারণভাবে বলব এবং তারপর বলব—নাটক কাকে বলে। এইভাবে বলা অনেকটা আনাড়ির মতো বলা বটে। কিন্তু যে সম্বন্ধে কিছু বলতে হবে, তার সংজ্ঞা ঠিক না করে বলা, অন্যের পক্ষে সম্ভব হলেও, আমার পক্ষে তেমন সম্ভব নয়। যা হোক, তারপর আমি বলব—যে রীতিতে নাট্যকাররা নাটক রচনা করেন সেই রীতি (methods) সম্বন্ধে এবং সব শেষে, সেই রীতির আলোকে, আধুনিক নাট্যকাররা গত বিশ বছর বা পঞ্চাশ সাট বছর ধরে যে সব নাটক রচনা করেছেন তাদের নতুনত্বের মাত্রা নিরূপণ করতে চেষ্টা করব।

সুতরাং আমার প্রথম আলোচ্য প্রশ্ন—শিল্প কর্ম কাকে বলে? নেতি পন্থায় জানাই সহজ হবে, অর্থাৎ শিল্প কি—এ না জিজ্ঞাসা করে, শিল্প কি নয়, তাই জিজ্ঞাসা করলেই ভাল হবে। যে উপলব্ধি শৈল্পিক উপলব্ধি নয়—যা সাধারণ উপলব্ধি—তার বিশেষত্ব কি? আমার মনে হয়, শৈল্পিক উপলব্ধি কি বস্তু অনেকেই তা জানেন না; কারণ, সাধারণ উপলব্ধিকেই তাঁরা অনেকটা না বুঝেই, সম্পূর্ণ বলে মনে করে থাকেন। এখন কথা হচ্ছে, যা আগে থেকেই সম্পূর্ণ হয়ে আছে, তার সঙ্গে আপনি নতুন কিছু যোগ করতে পারেন না। সুতরাং যখন সাধারণ লোককে বলা হয় যে শিল্প হচ্ছে—দর্পণ বিশেষ যা প্রকৃতির মুখ দেখিয়ে দেয়, বা শিল্প জীবনকে রূপ দেয়, শিল্প বিশ্বরূপ দেখায়, তখনই তার মনে হয়— প্রত্যহ যা দেখি তার চেয়ে

এতে বেশী কি থাকে। উত্তর এই ভাবে দেওয়া যায়—দেখি বলে মনে করছেন বটে, কিন্তু আসলে খুব কমই দেখছেন, জগতকে জীবনকে, প্রকৃতিকে খুব অল্পই দেখে থাকেন। যাকে প্রকৃত দেখা বলে, সেই রকম দেখা শুধু দুর্লভ মুহূর্তেই দেখে থাকেন। বস্তুতঃ সাধারণ উপলব্ধি সম্পূর্ণ ও সম্যক দেখা নয়। সে দেখা কাজ-চালানো-গোছের দেখা। দেখার-জন্যই-দেখা বলতে যা বুঝায় সে রকম দেখা নয়। দেখা যেখানে উপলব্ধির উদ্দেশ্য—এ তা নয়। সাধারণ উপলব্ধি জীবনযুদ্ধে টিকে থাকারই উপায় বিশেষ। এই প্রসঙ্গে আমি রোজার ফ্রাই মহাশয়ের একটি প্রবন্ধ (আর্ট) থেকে আপনাদের কিছু পড়ে শোনাচ্ছি :—

"বাস্তব জীবনের দাবী দাওয়া এত বেশী যে চক্ষুরিন্দ্রিয় তাদের পুরণ করবার জন্যই বিশেষভাবে ব্যস্ত হয়ে থাকে। যেটুকু দেখলে উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয় প্রশংসনীয় মিতব্যয়িতার সঙ্গে আমরা শুধু সেইটুই দেখে থাকি। কিন্তু সে অতি সামান্যই। বস্তুকে বা ব্যক্তিকে চেনা-জানার জন্য যতটুকু দেখা দরকার ততটুকুই দেখা। এই দেখাটুকু হয়ে যাওয়ার পরেই তারা আমাদের স্মৃতির মধ্যে স্থান পেয়ে যায়, আর তাদের দিকে আমরা চেয়ে দেখিনে। ব্যবহারিক জীবনে সাধারণ মানুষ, তার চারিপাশের বস্তুর গায়ে যে নাম-সংকেত (লেবেল) লাগানো থাকে সেইগুলিরই শুধু পড়ে, তার বেশী কিছু করতে চায় না।

আবার লিখেছেন :—"আমাদের চোখ দেওয়া হয়েছে বস্তুকে দেখার জন্যেই, বস্তুর দিকে শুধু চেয়ে থাকার জন্যে নয়। কিন্তু আমরা দেখা কাজটি সুষ্ঠুভাবে সম্পন্ন করি, জীবন যেন ঠিক তেমনটি চায় না। তাই খুব শৈশব থেকেই আমরা রূপ-সৌন্দর্য দেখার

অসামর্থ্য যথেষ্ট মাত্রায় লাভ করেছি। আমরা রূপের জীবনোপযোগিতার হিসাব এত ভাল জানি যে সংকেতমাত্রই তাদের বেশ বুঝতে পারি। যে রূপের উপযোগিতা আছে তার সূক্ষ্মতম পার্থক্যও আমরা উপলব্ধি করতে পারি, কিন্তু জীবনের প্রয়োজনে যা লাগে না, সে রূপ বড় রূপ বা বিশিষ্ট রূপ হলেও তা কারো চোখেই পড়ে না।"

এখানেও সাধারণ দৃষ্টির দৈন্যের বা অসম্পূর্ণতার কথা বলা হয়েছে। সাধারণতঃ আমরা মোটেই জগৎ দেখি না; দেখি এমন কতকগুলি প্রয়োজন-বোধক সংকেত যাদের দেখার পরে আরো প্রয়োজনীয় কিছু দেখার জন্য আকাঙ্ক্ষা জাগে। তাই তো স্বাভাবিক। কেউ যখন একটা কাজ শেষ করে, তখনই আর একটা কাজ সুরু করে। কাজের পরে কাজ—অবিরাম কাজ। দেখুন না, কাজের শিক্ষা-দীক্ষা পাওয়ার আগেই শিশুরা কাজে লেগে গেছে—চলা, কথা বলা শেখা, একের পর এক চলছেই। তারপর তাকে যখন চাকরীতে ঢুকিয়ে দেওয়া হ'ল তখনও কাজের পরে থাকাই একমাত্র কাজ। এমনি করে কাজ করতে করতে বুড়ো হয়ে—অকেজো হয়ে পড়া—দুনিয়া থেকে বিদায় নেওয়া। আপনারা বলবেন—এই তো জীবন—অবিরাম বাঁচার সংগ্রাম। কথা ঠিকই; জানি বাঁচতে হলে কাজ করতেই হবে। কিন্তু কথা হচ্ছে, তার মাঝেই যে ছুটি চাই। কিন্তু ছুটি থাকলেও বা কি হবে? ছুটি পেলে খুসি মতো কাজ করা যায়—এই যা সুবিধা। কিন্তু কাজের হাত এড়াতে পারা যাচ্ছে কোথায়? বল-পেটানো অথবা পাহাড়ে উঠা অথবা ছবির আকার বড়ো করা অথবা কিছু একটা কুড়িয়ে বেড়ানো—মোট কথা কাজ লেগেই আছে। আমাকে ভুল বুঝবেন না কেউ। আমি এ কথা বলছিনে যে কাজ করা অন্যায় বা কাজ না করেই আমরা বাঁচতে পারি। আমার

বক্তব্য এই—প্রয়োজনবোধে কাজ করার প্রবৃত্তি (attitude of doing things to the world) এবং জগতের রূপ ধ্যান করার প্রবৃত্তি (attitude of contemplating the world)—মনের দু'টি স্বতন্ত্র প্রবৃত্তি। সাধারণ ব্যক্তির জীবনে প্রথমটিই প্রধান।

এখন, সাধারণ দৃষ্টিতে আমরা জগতকে যেভাবে দেখি তাকে আদৌ **দেখা** বলা যায় না—এই কথাই যদি সত্য বলে স্বীক্যর করা যায়, তা' হ'লে,—এ কথা আর বেশী করে বুঝাতে হবে না যে—আমরা যদি কোন ভাবে সেই অসাধারণ ব্যাপারটি—অর্থাৎ জগৎ দেখার কাজটি করতে পারি তবে খুবই চিত্তাকর্ষক এবং নতুন একটা কিছু করে বসি। কারণ এই কাজটি করা—অর্থাৎ জগতকে দেখা মানেই—প্রয়োজনের চিরন্তন জাঁতাকলের চাপ থেকে মুক্ত হওয়া—জীবন সংগ্রামের দৈত্যকে ঘুম পাড়িয়ে রাখা এবং নতুন দৃষ্টি ভঙ্গী নিয়ে বিশ্বজগতকে দেখা। এই নতুন দৃষ্টি যোগানোই শিল্পের কাজ।

এর থেকেই প্রশ্ন আসছে—কি করে শিল্প এই অসাধারণ কাজে আমাদের প্ররোচনা দেয়। সোজা উত্তর—অর্থপূর্ণ অথচ অপ্রয়োজনীয় এক জগৎ দেখিয়ে এবং সেই জগতের দিকে আমাদের চিত্তকে আকর্ষণ করে। কথটা আর একবার বলতে চাই—অর্থপূর্ণ অথচ বাস্তব প্রয়োজনের সঙ্গে সম্পর্কহীন এক জগতের রূপ প্রদর্শন ক'রে এবং সেই জগতের প্রতি আমাদের চিত্তকে আকর্ষণ ক'রে। এই তিনটি সর্তের মধ্যে দ্বিতীয়টি—অর্থাৎ শিল্প কোন বাস্তব প্রয়োজন মেটায় না—খুবই লক্ষণীয়। শিল্পের রস আস্বাদন করতে হলে এই বোধ সজাগ রাখা চাই। শিল্পের জগৎ এবং লৌকিক বা বাস্তব জগৎ স্বতন্ত্র। একের আন্দোলনের ফলে অন্যের মধ্যে কোন আন্দোলন জাগে না। কিন্তু তাই বলে শিল্পের জগৎ নিরর্থক নয়—রীতি মতো

অর্থপুর্ণ অর্থাৎ এমন জগৎ যার অংশের সঙ্গে বাস্তব জগতের যথেষ্ট তাৎপর্যগত সম্পর্ক বর্তমান। সব চেয়ে যা নৈর্ব্যক্তিক শিল্প সেই চিত্র শিল্প এবং সংগীত শিল্প সম্বন্ধেও এ কথা সমানভাবে প্রযোজ্য। আপনার কাছে যার কোন অর্থ নেই, তা'তে আপনার কোনরূপ ঔৎসুক্যই আসতে পারে না। এই অর্থটিই, শিল্পের জগৎ ও শ্রোতৃবর্গের মধ্যে সংযোগ রক্ষা করা।

আরো একটা মত আছে। ঠিক বটে—এক খণ্ড প্রাকৃতিক দৃশ্যের অর্থ আছে, পিয়ানোর একটি মাত্র সুরের অর্থ আছে, একখানি ছবির অর্থ আছে এবং তা'তে দর্শকের দৃষ্টি আকৃষ্টও হ'ল। কিন্তু তা'তে এমন কিছু থাকছে না যাতে দর্শকের কৌতূহল উত্তরোত্তর বেড়েই চলে। সুতরাং যা'তে কৌতূহল বেড়েচলে, তার জন্যে আকর্ষণটি গতিশীল হওয়া চাই। যা ঘটছে তাকেই শুধু চিত্তাকর্ষক হ'লে চলবে না, যা' পরে ঘটবে তার জন্যও ঔৎসুক্য সৃষ্টি করা চাই। এখানে আসছে—'রূপে'র কথা। শিল্পকর্মে, একমাত্র না হলেও, সব চেয়ে প্রধান কাজ—দর্শকের কাছে এমন একটা সমগ্র মূর্তি উপস্থাপিত করা যা' শুধু বিশেষ একটি ক্ষণেই চিত্তাকর্ষক নয়, যার প্রতি অঙ্গে এমন প্রত্যাশা জাগিয়ে দেয় যে আরো তেমনি বা অধিকতর চিত্তাকর্ষক কিছু আসছে এবং যা' সেই প্রত্যাশাকে উপসংহার পর্যন্ত অক্ষুণ্ণ রাখে।

এখানে একটা মুস্কিল আছে। যখনই ভেবে দেখা যায় যে দর্শক চিরন্তন স্থির পদার্থ নয়, তার বাসনা ও রুচি পরিবর্তনশীল, তখন এ কথাটাও খুব স্পষ্ট যে রূপের বিচার বেশ একটু জটিল ব্যাপার।

যা' হোক, এ পর্যন্ত বুঝতে পারা গেল—শিল্পের বাস্তব প্রয়োজন

মেটানোর কোন উদ্দেশ্য নেই, কিন্তু শিল্প তাই বলে নিরর্থক নয়—শিল্প যথেষ্ট মাত্রায় চিত্তাকর্ষক। কিন্তু প্রশ্ন—এই কি .যথেষ্ট? বলা যেতে পারে—না, মোটেই না। সত্যি বটে, এমন একটা যন্ত্র পাওয়া গেছে, যা দর্শকের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে পারে, কিন্তু যে পর্যন্ত উপযুক্ত দর্শনীয় কিছু দেখানো না যাচ্ছে সে পর্যন্ত কিছুই কাজ হবে না। সুতরাং প্রশ্ন—আসলে দর্শনীয় কি? সংক্ষেপে এবং স্থূলভাবে যে উত্তর দেওয়া যেতে পারে তা' এই—যে দৃশ্য জগতের বিশেষ বিশেষ দিক আমাদের কাছে তুলে ধরেছে, তার প্রভাবের কাছে আমরা যদি খোলা মনটি ধরে দিতে পারি, তা' হ'লে সেই দৃশ্য আমাদের কল্পনারাজ্যে প্রতিস্পন্দন জাগিয়ে চেতনার পরিধিকে সম্প্রসারিত করতে পারে; আমাদের অভিজ্ঞতার সমস্ত দিক থেকে আলো এসে একে আলোকিত করে তোলে। ফলে এক তন্ত্রীতে আঘাত পড়তেই —একটি মাত্র অনুভূতি জাগতেই তা' তৎক্ষণাৎ তার শক্তিকে পিছনের দিকে সঞ্চার করে দেয় এবং সেই শক্তি ক্রমসম্প্রসারণশীল তরঙ্গে বিস্তারিত হয়ে অতীত সংজ্ঞান বা নির্জ্ঞান অভিজ্ঞতার যে অংশের সঙ্গে ভাবের সম্পর্ক আছে, তার প্রত্যেকটি অনুপরমাণুকে স্পন্দিত করে তোলে। এই স্পন্দনের আকারের সাহায্যেই মানুষ বিশ্বকে গভীরভাবে অনুভব করতে সমর্থ হয়—বিশ্বের বিরাটত্বের উপলব্ধি এই উপায়েই সব চেয়ে সে বেশী পায়। এখানেই রয়েছে এর সার্থকতা।

শিল্পের সাধারণ আলোচনা এখানেই শেষ করা যাক। তবে অন্য বিষয়ের অবতারণা করার আগে একটি প্রশ্ন সম্বন্ধে দু' একটি কথা বলতে চাই। পরে এটা কাজে লাগবে। প্রশ্নটি এই—ব্যবহারিক জীবনের অভিজ্ঞতার মধ্যে এমন কোন বিশেষ ধরণের অভিজ্ঞতা

আমরা পেতে পারি কি না যা আমাদের ভাবুক বৃত্তিকে বেশী করে জাগিয়ে দেয়, এবং দেয় বলে প্রয়োজনবোধের বিপরীত মনোভাব সৃষ্টি করে? আমি মনে করি—এরূপ অভিজ্ঞতা পাওয়া যায়। এই কথা স্বীকার করায়, এতক্ষণ যে অস্পষ্ট এবং অতীন্দ্রিয় অশরীরী বস্তুর কথা নিয়ে ভুলেছিলাম, তার মধ্যে কিছুটা ধরাছোঁয়ার মতো বস্তু পাওয়া গেল। আগে যে নিয়ম করা হয়েছে—তাতে ব্যবহারিক জগতের সেই সব অভিজ্ঞতাই শিল্পের সামগ্রী হয়ে উঠতে পারে যা' বর্তমানকাল থেকে বা অতিপরিচিত স্থান থেকে একটু দূরে অবস্থিত—অর্থাৎ যা একটু অপরিচয়ের রহস্য দিয়ে ঘেরা। লণ্ডনবাসীর কাছে লণ্ডনের যে যোগ তা প্রয়োজনের যোগ, সুতরাং সৌন্দর্যের যোগ নয়। লণ্ডনে যা ঘটে তাকে সে প্রয়োজননিরপেক্ষ দৃষ্টিতে দেখে না। কিন্তু সেই লোকই আবার প্যারিস দেখার পরে বিস্ময়াপ্লুত হয়ে পড়ে। অথচ প্যারিসের অধিবাসীর কাছে প্যারিস একটুও বিস্ময় উদ্রেক করে না। সাধারণ জীবনেও যখন আমরা আকস্মিক ও অপ্রতিকরণীয় পরিবর্তনের সম্মুখীন হই, সেই অবস্থাটির মধ্যে এর দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। ধরা যাক, আমাদের অতিপরিচিত নিত্যসঙ্গী হঠাৎ মারা গেল। তখন তার সম্বন্ধে মনে অকস্মাৎ এমন ধারণা জন্মালো যা' তার জীবিতাবস্থায় দেখা দেয় নি। মরার আগ পর্যন্ত সে ছিল সাধারণ একটি মানুষ এবং আমাদের সঙ্গে প্রয়োজনের যোগে যুক্ত। সহসা এই যোগ ঘুচে যেতেই, আমাদের চোখের সামনে ভেসে উঠে সঙ্গিযুক্ত ও সঙ্গিবিহীন এই দুই অবস্থার রূপটি এবং তারই মাঝ দিয়ে হঠাৎ তার জীবনের সম্পূর্ণ তাৎপর্যটি উদ্ভাসিত হয়ে উঠে।

আমি সাধারণভাবে শিল্প সম্বন্ধে যে সব কথা বললাম আপনারা অনেকেই এ সব কথা জানেন। এ নিয়ে সময় নষ্ট করা উচিত হয়নি।

আমার দিক থেকে কৈফিয়ৎ এইটুকুই, যে এর পরে আমি নাটকের যে সকল নতুন রীতি-প্রকৃতি নিয়ে আলোচনা করছি, তাদের সঙ্গে সমস্ত শিল্প-কলার মৌলিক যোগ আছে। এগুলি আগে বলে না নিলে অসুবিধায় পড়তে হবে!

এইবার নাটক ও নাট্যকারের দিকে দৃষ্টি ফেরানো যাক। ধরা যাক —নাট্যকার নাটক রচনা করতে বসেছেন। প্রথমে তিনি কি করবেন? আগেই বলা হয়েছে—প্রথমত তাঁকে একটা স্বতন্ত্র জগৎ তৈরী করতে হবে এবং সে এমন একটা জগৎ হবে যা দর্শকের কাছে রীতিমত অর্থপূর্ণ। আরো বিশেষভাবে ব্যাপারটিকে বিশ্লেষণ করে বলা যেতে পারে —নাট্যকারের সমস্যা, দর্শকের বোধশক্তি এড়িয়ে যাওয়া নয়, দর্শকের ভুল বুঝাকে এড়িয়ে চলা। এখানেই পূর্বসংস্কারের সঙ্গে ধাক্কা লাগার সমস্যাটি আসছে। বদ্ধমূল সংস্কার (প্রিজুডিস্) কথাটা প্রচলিত 'বিরূপ ধারণা'—অর্থে প্রয়োগ করছিনে। পূর্ব সংস্কার বলতে, "পূর্বে-গঠিত ধারণা" বুঝাতে চাই। থিয়েটারে এই সমস্যা গুরুতর বলেই আমি মনে করি এবং এও মনে করি—সমস্যাটিকে উপযুক্ত গুরুত্ব দেওয়া হয়নি। মনে করতে পারেন—থিয়েটারে আপনারা যান সংস্কারমুক্ত মন নিয়ে। না, তা যান না। কি দেখতে যাচ্ছেন তার সম্বন্ধে আগে থেকেই মনকে ধারণা দিয়ে পূর্ণ করে নিয়ে যান। আমি যা বলতে চাই ছোট একটা দৃষ্টান্ত দিলেই স্পষ্ট হবে। ধরুন, যাঁকে কোন দিন দেখেননি এমন কোন বিখ্যাত হাস্যরসিকের অভিনয় দেখতে গেছেন। তাঁকে দেখে আপনি যথাসাধ্য হাসতে চেষ্টা করছেন। তিনি যদি আপনাকে যথেষ্ট পরিমাণে হাসাতে পারেন, তবেই আপনি মনে করবেন—সত্যিই তিনি যথার্থ হাস্য-রসিক— নাম-করা রসিকই বটে! এক্ষেত্রে আগের খ্যাতিটুকু তাঁর বড় সহায়।

কিন্তু মনে করুন, হাজার চেষ্টা করেও আপনার হাসি পাচ্ছে না, তখন দেখতে পাবেন—তাঁর তখনকার অভিনয়ে আনন্দ তো পাবেনই না বরং একেবারে বিপরীত কোটিতে গিয়ে হাজির হবেন, বলবেন—লোকটা ধাপ্পাবাজ। লোকটা ধাপ্পাবাজ এইটুকু আবিষ্কার করার মধ্যে যে আনন্দ, সেই আনন্দটকু অবশ্যই পাবেন। এ ক্ষেত্রে আগের খ্যাতিই তাঁর অখ্যাতির কারণ হবে। থিয়েটারে এমন দর্শক আমি অনেক দেখেছি যারা নাটকের এমন সব কথা শুনে হেসে গড়িয়ে পড়ে যার মধ্যে হাসির কারণ কিছুই নেই। তবুও যে হাসে তার কারণ এই যে তারা মনে করে—যখন অমুকে লিখেছে নিশ্চয় হাসির কথা। কিন্তু যখনই বুঝতে পারে হাসির কোন কথা নয়, তখনই এই সিদ্ধান্তে পৌঁছে যায়—অমুকের লেখা ব্যর্থ হয়ে গেছে। পুর্ব-সংস্কারের প্রভাব এতখানি। আমি মনে করি—এর গুরুত্বও যথেষ্ট। বর্তমানকালে ইংল্যাণ্ডের ওয়েষ্ট এণ্ড প্রদেশে গুরুগম্ভীর নাটকের সাফল্যমণ্ডিত প্রযোজনা যে হয় না তার বড় কারণ—এই প্রদেশের টাকাওয়ালা লোকেরা, থিয়েটারে, যা'তে গুরুতরভাবে ভাবিয়ে তোলে তেমন কোন অভিনয় দেখতে চায় না। আপনারা হয়ত বলবেন—সমস্যামূলক নাটকের অভিনয় দেখালে নিশ্চয়ই তারা দেখত। দেখুক না দেখুক, থিয়েটার বলতে এদের ধারণা হচ্ছে এই—থিয়েটারে লোকে যায় আমোদ পেতে—অন্য কিছুর জন্যে নয়।

প্রশ্ন—নাট্যকারের উপর এর প্রভাব কি? প্রভাব এই যে পরদা উঠতেই যে সব অস্পষ্ট আধা বিরূপ দৃষ্টি নিয়ে দর্শকরা মঞ্চের দিকে চেয়ে থাকেন, সেই দৃষ্টিকে বিজ্ঞ নাট্যকার চেনেন এবং সোজা দর্শকদের ভিতরে গিয়ে তাদের গলায় কাপড় দিয়ে টেনে ধরে বলেন—"এখন, এই ধরণের বিষয় তোমরা দেখতে যাচ্ছ"। সাফল্যলাভের সব চেয়ে বড় শত্রু

হচ্ছে বিভ্রান্তি। নতুন নাটকের সামনে দর্শক একটু বিভ্রান্ত বোধ করেই থাকে। কি নিয়ে কি হলো—কিছুই ধরতে পারলাম না—এই মনোভাবটাই তার বেশী প্রিয়: সমালোচকদের লেখা পড়ে দেখলেও দেখতে পাবেন—কত আনন্দের সঙ্গে তাঁরা এই ধরণের কথা বলেন—আমি মনে করি—অমুক নিশ্চয়ই কিছু বলতে চেয়েছেন; কিন্তু আমি বলতে পারি এইটুকুই যে—আমি তা বুঝতে পারিনি ইত্যাদি।

তবে আগের কালে বলতে-চাওয়াটুকু বুঝা যেতো এবং সমস্যায় সমাধানের উপায় করে নেওয়া হয়েছিল—ধরাবাঁধা চরিত্রের মধ্যে (ষ্টক্ ক্যারেকটার)। লোকে আজকাল ধরা-বাঁধা চরিত্রকে স্থূল সৃষ্টি মনে করে। কিন্তু সত্যি তারা এমন ছিল না। দর্শকদের জিনিসটিকে ক্রমান্বয়ে বুঝতে দিতে হবে—এই মূল এবং অতি খাঁটি সূত্রের ধারা ধরেই—ধরাবাঁধা চরিত্র সৃষ্টির রীতি উদ্ভাবিত হয়েছিল। শ্রোতাদের জানতে দিতে হবে—কোন যন্ত্র তারা শুনতে যাচ্ছে। তা না দিলে, তারা তাই নিয়ে ভাবতে থাকবে। ঐকান্তিক মনে সুর শুনতে প্রস্তুত হতে পারবে না। অবশ্য এই পুর্ব-সংস্কার বা ধারণা (প্রেজুডিস্) নাটকের বিবর্তনে—নাটকের বিবর্তন কেন সমস্ত শিল্পকলার বিবর্তনে—'ইনারসিয়া'র কাজ করছে। হঠাৎ আপনি যে লাফ দিয়ে এগিয়ে যাবেন তা চলবে না, কারণ কেউ ঐ কাজের জন্য প্রস্তুত নয় এবং প্রস্তুত নয় বলেই কাজের সমাদর করবে না।

কথাটা একটু অসমর্থনযোগ্য বলে মনে হ'তে পারে। কারণ নাটকে আধুনিক রীতি নিয়ে যত পরীক্ষা-নিরীক্ষা হয়েছে তার প্রধান লক্ষণই হয়েছে, পুর্ব-সংস্কার থাকা সত্ত্বেও, বিচিত্র রকমের জগৎ ও চরিত্রের আমদানী করা। এই কথাটা একটু যদি ভেবে দেখি যে, এই ইংলণ্ডেই

গত ত্রিশ চল্লিশ বছর ধ'রে ইবসেন, ষ্ট্রীণ্ডবার্গ, ওয়াইলড, হউপ্টম্যান, মেতার্লিঙ্ক দ'-আনুজিয়ো ও' নীল, চেকভ, পিরান্দেলো, টোলার প্রভৃতির নতুন নতুন সৃষ্টি আমাদের নাকের মধ্যে গুজে দেওয়া হয়েছে, তা হলেই আমি কি বলতে চেয়েছি বুঝা যাবে।

প্রথমতঃ আন্দোলনটি বাস্তবতার রূপ নিয়ে দেখা দিয়েছিল। এবং আজ পর্যন্ত এই বাস্তবতারই প্রাধান্য চলছে। নাট্যকার বোধহয় এই কথাই ভেবেছিলেন—ধরাবাঁধা চরিত্র বর্জন করার নিরাপদ উপায় হচ্ছে—রক্ত মাংসের বাস্তব মানুষকে রূপ দেওয়া। কারণ বাস্তব মানুষকে রূপ দিলে, পাদপ্রদীপের ওধারে যে সব তৎদৃশ রক্ত মাংসের মানুষ বসে থাকবে, তাঁরা তাদের ভালভাবে চিনতে ও বুঝতে পারবে। কিন্তু আরো সম্প্রতি—অবশ্য এরও আগে এই রীতির কিছু কিছু লক্ষণ অদ্ভুত নাট্যকার ষ্ট্রীণ্ডবার্গের নাটকেও দেখা গিয়েছিল—ভিন্ন এবং বিপরীত এক রীতি—যা'কে বলে 'একস্প্রেশানিষ্টিক রীতি'—অবলম্বিত হয়েছে। একে ঠিক রীতির অগ্রগতি বলা চলে না—রীতির পশ্চাদ্‌গতি বলাই ঠিক। আগের যুগের লেখকরা যেমন ক'রে উদ্দেশ্যকে স্পষ্ট করে তুলে এবং সব কিছু উপাদানকে উদ্দেশ্যের অনুগামী ক'রে তথা দর্শকের বোধগম্য করে তুলে দর্শকের অজ্ঞতার সঙ্গে আপোষ রফা ক'রে চলেছেন, তেমনি 'এক্‌স্‌প্রেশানিষ্টরা'ও দর্শকের পূর্ব-সংস্কারের সঙ্গে বনিয়ে চলেন। 'দি এ্যাডিঙ্‌ মেসিন' নাটকের নাম সকলেরই শোনা আছে। এক্‌স্‌প্রেশানিষ্টরা উদ্দেশ্যের অনুগামী ক'রে সব কিছুকে বিন্যাস করেন—এ কথা বলে আমি কি বুঝাতে চেয়েছি, এই নাটক থেকে একটু পড়ে শোনালেই বুঝতে পারা যাবে। এই নাটকে লেখকের উদ্দেশ্য, বর্তমান সভ্যতায় জনসাধারণের ব্যক্তিচেতনা ব'লে কিছু নেই, আর যাও বা ছিল তা চাপা পড়ে গেছে—

এই কথাটাকেই ব্যক্ত করা। কি করে তিনি তা করেছেন দেখা যাক। পাত্র-পাত্রী প্রবেশের আগে মঞ্চ-নির্দেশ দেওয়া হয়েছে—

" 'শূন্য' (জিরো) প্রবেশ দ্বারের সামনে যাবে—এবং দরজা খুলবে। ছ'জন পুরুষ এবং ছ'জন মেয়ে সারি বেঁধে কক্ষের মধ্যে প্রবেশ করবে। পুরুষরা বিশেষ মাপের কতকগুলি আকৃতিমাত্র, 'শূন্য'-এর পোষাক আর তাদের পোযাক সম্পূর্ণ এক। মেয়েদেরও সকলের পোষাক এক ......সারি ভেঙ্গে যাবে, পুরুষরা প্রত্যেকে ডান দিকের দেওয়াল থেকে মেয়েরা প্রত্যেকে বাদিকের দেওয়াল থেকে একখানা করে চেয়ার টেনে নিয়ে বসবে। পুরুষরা এক যায়গায় গোল হয়ে বসবে—মেয়েরাও গোল হয়ে বসবে।"

উল্লেখ করা যেতে পারে—এই দৃশ্যটি নিউইয়র্কের সান্ধ্য ভোজ সভার দৃশ্য। ভোজ দিচ্ছেন মিঃ শূন্য ও মিসেস্ শূন্য এবং দিচ্ছেন—এক দুই, তিন, চার, পাঁচ, ছয় নম্বর দম্পতিকে।

তাঁদের আলাপের নমুনা :—

মিসেস্ ছয়—আমার কাকীর পাথুরি রোগ হয়েছে।

মিসেস্ পাঁচ—আমার স্বামীর "বুনিয়নস্" আছে।

মিসেস্ চার—আমার বোনের মাসখানেকের মধ্যেই সন্তান হবে।

মিসেস্ তিন—আমার ভাগ্নী জামাইয়ের বিষ ফোঁড়া হয়েছে।

মিসেস্ দুই—আমার ভাইঝির "সেন্ট ভিসটাস্ ড্যান্স" রয়েছে।

মিসেস্ এক—আমার ছেলের ফিটের ব্যামো আছে।

মিসেস্ শূন্য—জীবনে আমি ভাল থাকা কাকে বলে জানিনে···

পুরুষদের আলাপ-আলোচনার বিষয়ও অনুরূপ—আন্দোলনকারী বিদেশী...প্রভৃতি বিষয়। তাঁর শেষ দিকটা এইরূপ—

সকলে। (একসঙ্গে) ঠিক ঠিক। বিদেশীরা নিপাত যাক। ক্যাথলিকরা

নিপাতে যাক, কালা আদমি নিপাত যাক। জেলে পাঠাও, গুলি করো, ফাঁসিতে লটকাও, গায়ের চামড়া খুলে নেও, পুড়িয়ে মারো। (সকলের উত্থান)

সকলে। (একসঙ্গে গাইতে গাইতে) হে আমার জন্মভূমি.........
স্বাধীনতার প্রিয় আবাস, তোমার তরেই মা.........

আমি মনে করি,—এক্সপ্রেশানিষ্টরা উদ্দেশ্যকে স্পষ্ট করবার জন্য সব কিছুকে তার অধীন করে থাকে—কী অর্থে এ কথা আমি বলেছি, এতেই বুঝা গেছে। মিঃ ও'নিল তার সম্প্রতি প্রকাশিত "ষ্ট্রেঞ্জ ইণ্টারলুড" নাটকে, বাস্তবতা ও এক্সপ্রেশানিজিমের এক অদ্ভুত সংমিশ্রণ ঘটিয়েছেন।

সাধারণ ভিত্তি বা কাঠামো বেশ বাস্তবিক, কিন্তু পাত্র-পাত্রী মনের ভাব ব্যক্ত করার সময় গোটা মনটাকেই দর্শকের কাছে উদ্ভাসিত করতে চেষ্টা করেছে। এই ভাবের মূর্ছনা ব্যক্ত করার সময়ে অন্যান্য চরিত্র সম্পূর্ণ স্থির হয়ে দাঁড়িয়ে থাকে। নিউইয়র্কে এই নাটকের অভিনয় বেশ জমেছে। বলা যেতে পারে—প্রযোজনা চিত্তাকর্ষকই হয়েছে। আমি কিন্তু শুনেছি দর্শকের মনকে যে কারণে আকর্ষণ করে তার অনেকখানিই হ'চ্ছে কাজ ও কথার সঙ্গে ভাবনার হাস্যোদ্দীপক অসঙ্গতি। তাই যদি হয়—ঐ প্রক্রিয়ায় যদি হাস্যরসই সৃষ্টি হয়, তা' হ'লে-নাট্য-প্রক্রিয়ার দিক থেকে তার মধ্যে নতুনত্ব কিছু নেই।

কিন্তু এখানেই একটি সতর্কবাণী উচ্চারণ করতে চাই। মনে করবেন না যে আমি যা' বলছি তার সঙ্গে, যে পরিস্থিতিতে ঘটনা ঘটে তার কোনও কোন সম্পর্ক আছে। ধরা-বাঁধা চরিত্র নরকে স্বর্গে পৃথিবীতে, জলে, স্থলে সব জায়গায়ই পেতে পারেন এবং যে-কোন জীবের রূপের মধ্যেই পেতে পারেন। বস্তুত "ভূত-প্রেত' তো ধরা বাঁধা চরিত্রই। নগরের

উপকণ্ঠের খাবার ঘরেও যেমন এক্সপ্রেশানিজম পাওয়া যায় তেমনি আবার পরলোকেও বাস্তবতা পাওয়া যেতে পারে। যে নাটকের উল্লেখ একটু আগে করা হ'য়েছে, তা'তেই তার দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়।

গোড়ার দিকে, নায়ক যে পর্যন্ত ইহলোকে রয়েছে সে পর্যন্ত রচনার রীতি অতিঅবাস্তব ধরণের; তারপর নিয়োগকর্তাকে হত্যা করার জন্য তড়িৎহত হয় এবং বিশ্বের অতি অদ্ভুত অদ্ভুত লোকে লোকান্তরে মৃতের দেশে, অমরদের দেশে, সে পরিভ্রমণ করে বেড়ায়। এই সব লোক-লোকান্তরে যে ঘটনা ঘটেছে সমস্ত কিছুই বাস্তব জগতের ঘটনার রীতি অনুসারেই ঘটেছে।

নাট্যকারের প্রথম কর্ত্তব্য সম্বন্ধে অর্থাৎ দর্শকদের পুর্ব-সংস্কারের মধ্যে নতুন যা' দেখানো হবে তার ধারণা ঢুকিয়ে দেওয়া—সম্পর্কে, এই আলোচনা এই পর্যন্তই যথেষ্ট। তারপর, নাট্যকারকে জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে যে সমস্যার সম্মুখীন হ'তে হয়—যে জগতের রূপ তিনি দেখাবেন তারই সঙ্গে যা সম্পর্কিত, তা' হচ্ছে—দূরত্বের সমস্যা (problem of distance) জগতকে কত মনস্তাত্ত্বিক দূরত্বে রেখে দর্শকদের দেখানো হবে? একদিকে তাদের অতি নিকটে এনে দেখানো যায়—নাটকের পাত্র-পাত্রীর এত নিকটে এনে দেখানো যায় যে তারা আন্তরিক যোগ ও ঐক্য উপলব্ধি করে। এর সুবিধা এই যে, এত নিকটবর্ত্তী দর্শক স্পর্শ-কাতর চিত্তে সব কিছু গ্রহণ করে এবং অল্প উপায়ে অধিক ফল পাওয়া যায়। এর অসুবিধা এই যে, দর্শকরা অবাস্তব ঘটনা বা কথা সম্বন্ধে অতি অসহিষ্ণু হয়ে থাকে, ফলে নাট্যকার বাস্তবতার কাছে শক্ত শিকলে বাঁধা পড়েন। যদি দর্শকদের এত কাছাকাছি না নেওয়া হয়, তা' হ'লে এতখানি আন্তরিক যোগ পাওয়া যায় না বটে, কিন্তু পাত্র-পাত্রীর কথা বা কাজের স্বাধীনতা বেশী পাওয়া যায়।

আধুনিক নাটকের অন্যতম উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'য়েছে—দুরত্বের হ্রাস। যতদূর জানি ইতিহাসের দিক থেকে এ সত্য, যে প্রথম যুগের নাটক-রচয়িতারা অতি তীব্র ও ভয়ঙ্কর ঘটনা অবলম্বন ক'রেই সুফল পেয়েছিলেন। কিন্তু যেমন হ'য়ে থাকে—মনস্তত্ত্বের মৌলিক নিয়মেই যা' হয়—দর্শকরা এতে অভ্যস্ত হয়ে পড়ে এবং যত ভয়ঙ্কর ঘটনা মঞ্চে দেখানো হয় (যদি না দর্শকদের কাছে টেনে রাখার বিশেষ যত্ন নেওয়া হয়), তত তারা বিরক্ত হ'য়ে উঠে। ফল দাঁড়ায় এই—উপায় লক্ষ্যের পরিপন্থী হ'য়ে পড়ে। অদ্ভুত ঘটনা সাধারণ ঘটনা নয় সুতরাং স্বভাবতই অবিশ্বাস্য। এই জাতের ঘটনা দর্শকদের দূরে ঠেলে দেয়; কারণ দর্শকরা মনে করেন, তারা এমন একটা বস্তু দেখছেন যা' তাৎপর্যপূর্ণ হওয়া সত্ত্বেও তাঁদের জীবনের সঙ্গে অন্তরঙ্গ যোগে যুক্ত নয়। সাধারণ ভাবে বলা যেতে পারে—বড় বড় নাটকের সর্বাপেক্ষা বিহ্বলজনক মুহূর্ত—শেক্সপীয়রের নাটকে যেমন মাঝে মাঝে পাওয়া যায়—তখনই সম্ভব হয় যখন নৈকট্যের সঙ্গে তীব্র অদ্ভুতের সংযোগ ঘটে। বিশেষতঃ শেক্সপীয়ারের এই দক্ষতা ছিল অসাধারণ। তীব্রতম বিপত্তির মুহূর্তেও তিনি একটিমাত্র বাক্যের সাহায্যে দর্শকদের অতি নিকটে নিয়ে হাজির করতে পারতেন।

এতো হ'লো ট্র্যাজেডির কথা। কমেডি সম্পর্কেও একই কথা খাটে। যাঁরা কমেডি লেখেন তাঁদের প্রায় সকলের সামনেই এক এক সময় এমন চিন্তা উপস্থিত হয় যে অমুক অমুক চরিত্র অসম্ভব পরিমাণে হাস্যোদ্দীপক হ'য়ে যাচ্ছে। কিন্তু সেই সব চরিত্র যোজনা করার পথে বাধা সৃষ্টি করে কে? তখনই অসুবিধা ধরা পড়ে যখন দেখা যায় ভুল ড়া হ'য়েছে বা খুব স্থূল হ'য়ে গেছে। যা'র ওপর নির্ভর করে পরবর্তী গঠনের সংবেদন-শক্তি গড়ে উঠবে, তার মধ্যে সেই স্বাভাবিক অনিবার্যতার অভাব আছে।

যে ভিত্তির উপর সমগ্র গঠনের ভবিষ্যৎ দাঁড়িয়ে আছে, সেই ভিত্তিকেই সে ধ্বসিয়ে দিয়েছে। আসলে এটা মাত্রাবোধেরই ব্যাপার। ইচ্ছা করলেই আপনি স্বাভাবিকতা বিসর্জন দিয়ে খুব হাস্য কর হয়ে উঠতে পারেন, অতিরঞ্জিত মাত্রায় ভাড়ামি করতে পারেন, কিন্তু তাতে দর্শকদের দূরে সরিয়ে দেওয়াই হবে। তা'তে তখনই ক্ষতি না হ'তে পারে ; কারণ উদ্দীপনা হয়তঃ এত তীব্র করে তোলা হ'য়েছে যে তা'তে যথেষ্ট ফলই পাওয়া গেছে : অথবা আপনি দর্শকদের এত কাছে টেনে আনতে পেরেছেন যে অতি সামান্য এবং অতি সূক্ষ্ম রসিকতারও মর্ম তাঁরা উপলব্ধি করছেন।

আমার মতে, অতি আধুনিক যুগের নাট্যকারদের প্রধান বৈশিষ্ট্য হ'চ্ছে—অতি অল্প দূরের বিষয় নিয়ে রস সৃষ্টি করা। আগেই এর কারণ সম্বন্ধে বলা হ'য়েছে—এটা বাস্তবতা-আন্দোলনের হাত ধরাধরি করেই এসেছে। এ কথা বলাই ঠিক হবে যে নাটকের প্রত্যেক ক্ষেত্রেই ঘটনাদি স্বাভাবিক এবং অতিপরিচিত করার প্রবণতা দেখা দিয়েছে। আজ-কালকার থিয়েটারের দিকে তাকালেই দেখা যাবে—দশখানার মধ্যে এমন একখানা নাটকও নেই যাতে চমকপ্রদ অসাধারণ ঘটনা ঘটে।

এই দিক থেকে, ইবসেন প্রমুখ নাট্যকারদের মতো প্রখ্যাত শিল্পীরা খুবই উল্লেখ যোগ্য। তাঁরা এই নিয়ম লঙ্ঘন না করেও তাঁদের নাটকে অন্যের চেয়ে বেশী তীব্র ও অদ্ভুত ঘটনার সমাবেশ করতে পারেন। প্রসঙ্গত একটা লক্ষণীয় বৈপরীত্যের ওপর দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। শেক্সপীয়রের নাটক 'দূর ব্যবধানে'র নাটক ছিল বলেই, তার কৃতিত্ব সাংঘাতিক ঘটনাকে চিত্তাকর্ষক করে তোলার মধ্যে নিহিত ছিল না ; কৃতিত্ব ছিল সাংঘাতিক ঘটনার উপস্থাপনাকালে দূরত্বকে কমিয়ে

দেওয়ায়। ইবসেনের নাটক 'অল্প ব্যবধানে'র নাটক বলে, তার কৃতিত্ব দর্শকদের কাছে টেনে আনার মধ্যে নিহিত নয়; কারণ তারা তো আগে থেকেই কাছে রয়েছে; কৃতিত্ব নিহিত রয়েছে, দর্শকদের কাছে রেখেও, সাংঘাতিক ঘটনাকে উপস্থাপিত করার ক্ষমতায়। যা' হোক, লিটম ও রবার্টসম থেকে আরম্ভ করে, আমরা 'বৈঠকখানা-দৃশ্যে'র নাটক (ড্রয়িং রুম ড্রামা) পেয়ে আসছি এবং পাচ্ছি সেই সব নাটক যাতে সামান্যঘটনা-যুক্ত মন্থরগতিবিশিষ্ট মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষক দৃশ্য রয়েছে। সম্প্রতি একটা পরিবর্ত্তন এসেছে। ব্যবসায়ী থিয়েটারে এর সূচনা দেখা দিয়েছে—চাতুরী-নাটকের (ক্রুক ড্রামা) আবির্ভাবে। এই সব নাটক রোমহর্ষক ঘটনা, হত্যা এবং ভয়ঙ্কর সব ঘটনায় পরিপূর্ণ বটে, কিন্তু সাধারণ নাটক থেকেও এক হিসাবে—'এক্সপ্রেশানিজিম' বা 'ইম্পেশানিজিম থাকার জন্য—উল্লেখযোগ্য। এই দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে দেখা যাবে—'এক্সপ্রেশানিজিম' বলতে বুঝায়—দর্শকদের নাটকের পাত্র-পাত্রীর কিছুটা কাছে রাখার জন্য এ পর্য্যন্ত নাট্যকারা যে উপায় অবলম্বন করছেন, তা' ত্যাগ করা।

'অনন্ত ব্যবধানের' নাটক এগুলি। এই সব নাটক লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, প্রত্যেক দৃশ্যেই নাট্যকার নিম্নলিখিত সমস্যা সমাধান করছেন—কী ক'রে আমি এই চরিত্রটিকে নাটকীয় ভাবে অথচ স্বাভাবিকতা বজায় রেখেই কথা বলাতে পারি? এক্সপ্রেশানিষ্ট লেখকরা স্বাভাবিকতার ধার না ধেরেই চরিত্র উপস্থাপনা করে থাকেন। সে চরিত্র যে 'মানুষ'ই হবে এমন কথা নেই। মানুষ নাও হ'তে পারে তাঁরা চরিত্র আচরণ কথার চেয়ে অন্যভাবেই বেশী ক'রে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন। লাভ যেটুকু হয় তা'—কম ব্যয়ের লাভ। আরো লাভ আছে। পরে সে আলোচনা করব।

এ পর্যন্ত—যে জগৎ নাট্যকার প্রকাশ করবেন তার ওপর আলোকপাত করা হ'ল। অর্থপূর্ণ একটা উপস্থাপ্য বিষয় তিনি পেয়েছেন এবং দর্শকরা কতখানি দূর থেকে তাকে দেখবে তা'ও ঠিক করে নিয়েছেন। তাঁর পরের সমস্যা হ'চ্ছে—দর্শকদের দৃষ্টি আকৃষ্ট ক'রে রাখা। আমি বিশ্বাস করি, রস ও কৌতূহল বাড়িয়ে তোলার অনেক উপায় থাকলেও তা সৃষ্টি করার একটি মাত্রই উপায় আছে এবং সে হ'চ্ছে—প্রত্যাশা—ঔৎসুক্য (সাসপেন্স) শিল্পকর্ম হিসাবে নাটক খুব বড় কিছু না হ'য়ে উঠলেও একমাত্র ঔৎসুক্য-জাগানোর শক্তি দিয়েই সে জমিয়ে রাখতে পারে। এর ভাল দৃষ্টান্ত মেলে'—গোয়েন্দা কাহিনীতে বা চাতুরী-নাটকে (ক্রুক ড্রামা)। এই ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য ঘটনা—ইবসেনের পরবর্ত্তী 'মনন-প্রধান নাটক' (ইন্টেলেকচুয়াল ড্রামা)। বার্ণাড শ' মহাশয় ইবসেন এবং 'আলোচনা-নাটক' ("ডিস্‌কাশান ড্রামা") সম্বন্ধে অনেক কথাই বলেছেন।

ইবসেনের পরে—এই ধরণের নাটক রচয়িতার বিশেষ এক গোষ্ঠীই গড়ে উঠেছে। বার্ণার্ড শ' তাঁদের পুরোধা। বলা যেতে পারে, ইবসেনই প্রথম আবিষ্কার করেন যে, ব্যক্তির জীবনে এর পরে কি ঘটবে—শুধু এই কৌতূহল জাগিয়েই যে দর্শকদের বসিয়ে রাখা যায় তা' নয়,—একটা ভাবের বা আদর্শের ভাগ্যে কি ঘটবে—তা' দিয়েও কৌতূহল জাগিয়ে রাখা সম্ভব। যত অধিক পরিমাণে ভাব বা আদর্শটি (আইডিয়া) প্রয়োজনীয়, গুরু-গম্ভীর এবং সংকেতময় হয়, সেই পরিমাণেই কৌতূহল অপেক্ষাকৃত তীব্র হ'য়ে উঠে। বিষয়টি খুবই লক্ষণীয়। কারণ এখানেই, আমার মনে হয়, ইসসেন সম্বন্ধে সম্পূর্ণ ভুল ধারণার সৃষ্টি হয়েছে। ইবসেনকে 'প্রচারক' বা 'শিক্ষক' বা 'সংস্কারক' বলে প্রচার করা হ'য়েছে। ইবসেন সামাজিক সমস্যাকে বিষয়বস্তু হিসাবে গ্রহণ

করেছিলেন এবং তা' করেছিলেন থিয়েটারের কারণেই; সমাজের কারণে তা' করেননি। তিনি বুঝেছিলেন তুচ্ছ ঘটনার চেয়ে প্রকৃত গভীর এবং প্রয়োজনীয় সমস্যা সামনে ধরেই দর্শকদের ভাল ক'রে বসিয়ে রাখা যায়। এই জাতীয় বস্তু তিনি প্রয়োগ করেছিলেন,—প্রত্যেক শিল্পীরই যা' করা উচিত—কৌতূহল সৃষ্টি করার এবং বজায় রাখার জন্যই। তাঁর রচনার প্রধান রস (effect) বা প্রধান উদ্দেশ্য আদৌ সমাস্যাপূর্ণ বিষয় বস্তুর মধ্যে নিহিত নয়, প্রধান রস ও প্রধান উদ্দেশ্য, নাট্যকারের মুখ্য কর্ত্তব্যের মধ্যেই—এক কথায় 'কল্পনা জাগানোর মধ্যেই (rousing of the imagination)

ইবসেনকে ভুল-বুঝার জন্য অনেক সমালোচকেরই বুদ্ধিবিভ্রম ঘটেছে। এখনও এমন সব সমালোচক দেখা যায় যাঁরা নাটক সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে—"সমস্যা" এবং "সন্তোষজনক বা অসন্তোষজনক সমাধান"—এর কথা বলে থাকেন—যেন নাটক একটা প্রবন্ধ অথবা সিদ্ধান্তের প্রমাণ। আসল কথা এই যে—নাটকে 'সমস্যার এবং 'সমাধানে'র একমাত্র কাজ হচ্ছে—চিত্তকে আকর্ষণ করা। সমস্যা যদি শেষ পর্যন্ত দর্শকের মনোযোগ আকর্ষণ ক'রে রাখতে পারে, বুদ্ধি-বিচারে তার মূল্য যাই হোক, শিল্প বিচারে তাকে সন্তোষজনকই বলতে হবে। আর তা যদি না পারে, তাহ'লে যুক্তি—বিচারে তা' যত অনিন্দনীয়ই হোক—শিল্প হিসাবে তা' নিষ্ফল।

ভাবনার এই প্রাধান্য—নাটকের ওপর গভীর প্রভাব বিস্তার করেছে। আগে যার বেশ অভাব ছিল সেই ভাবনা-গাম্ভীর্য ছাড়াও, ঔৎসক্যের নতুক এক হাতিয়ার—দেখা দিয়েছে। সেই হাতিয়ার হ'চ্ছে—বিচার-বিতর্ক (আর্গুমেণ্ট)। লোকে এ সম্বন্ধে অনেক কথা বলে থাকেন। তাঁরা বলেন রঙ্গমঞ্চে বিচার-বিতর্কের

উপস্থাপনা উচিত কাজ কি? উত্তর—খুবই সোজা। যদি সাধারণ কোন তত্ত্ব নিয়ে বিচার-বিতর্ক করা হয় এবং তত্ত্বের মীমাংসা করা ছাড়া তার আর কোন উদ্দেশ্যই না থাকে, তাহলে অবশ্যই সেই বিচার-বিতর্ক উচিত কাজ নয়। নাটকের সঙ্গে সম্পৃক্ত না হলেও যুক্তি-তর্কের—ফল কি দাঁড়ায় তা দেখার জন্য একটা ঔৎসুক্য জাগতে পারে বটে; তবে তা' জাগানো কঠিন কাজ নিঃসন্দেহ। কিন্তু যুক্তিতর্ক শেষ হ'লেই, দর্শকদের নিরালম্ব হয়ে পড়তে হয় এবং সম্পূর্ণ বিচ্ছেদ না ঘটিয়ে তাদের পক্ষে আসল নাট্য ব্যাপারে ফিরে আসা সম্ভব হয় না। অবশ্য যদি পরবর্তী ঘটনা—বিশেষতঃ খুব একটা নাটকীয় ঘটনা,—কে বিতর্কে জয়ী হয় তারই উপরে নির্ভর করে, তাহলে যুক্তি-তর্ক একটা বড় যুদ্ধের মতোই উত্তেজনাময় হতে পারে।

কৌতূহল সম্বন্ধে এই পর্যন্তই থাক। তা হলে আমরা পাচ্ছি—যে বস্তু দেখানো হবে সে বিষয়ে দর্শকরা একটা ধারণা পেয়েছে, বিষয়টি তার দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে এবং ঘটনা পরম্পরা কৌতূহলের সঙ্গে দেখে যাচ্ছে এবং তা দেখছে বিশেষ একটা দূরত্ব বজায় রেখে। নাট্যকারের কর্তব্য সম্বন্ধে আরো বিশেষভাবে পর্যালোচনা করতে হবে, এখন আমাকে কয়েকটি গুণের কথা বলতে হবে—যাদের বলা যেতে পারে—রসের উদ্দীপক (intensifiers of interest)। এই গুণ-ধর্মগুলি খুবই উল্লেখযোগ্য। বাস্তবিক, অনেকে এদের সম্পর্কে কথা বলতে গিয়ে এমনভাবে বলেন যাতে, এই ধারণাই জন্মে যে এরাই যেন একমাত্র অপরিহার্য উপাদান—আমি এদের এতখানি মর্যাদা দিতে রাজি নই, কারণ আধুনিক সমালোচকরা এদের এমন কোন বিলক্ষণ ধর্ম নির্দেশ করেন নি যা'কে নতুন দান বলে মনে করা যেতে পারে। এই

ধর্ম প্রত্যেক নাটকেই বেশী বা কম আছে। পুরাণো নাটকে যে রূপে ছিল, আধুনিক নাটকে সে রূপের মৌলিক কোন পরিবর্ত্তন ঘটেনি। সুতরাং এবার আমরা নির্বিবাদে সমস্ত কিছুরই যা লক্ষ্য—সেই কল্পনা উদ্দীপনা ব্যাপারটি নিয়ে আলোচনা করতে পারি।

এখানেই—বিষয়বস্তু ও রূপের সম্পর্ক নিয়ে দীর্ঘ আলোচনার সুযোগ আছে; সে সুযোগ আমি নেবো না। কারণ রূপ ও বিষয়বস্তু সম্পর্ক শুধু নাটকেই নয়, প্রত্যেক শিল্পেই এত ওতপ্রোত যে, আধুনিককালের কোন উদ্ভাবনা এসে তার মধ্যে কোন মৌলিক পরিবর্তন সৃষ্টি করেনি। অবশ্য অন্যান্য কতকগুলি বিষয়ে বেশ পরিবর্ত্তন ঘটেছে। সেই সম্বন্ধেই একটু আলোচনা করতে চাই। বিষয়টিকে সুনির্দ্দিষ্ট বিধি-নিষেধের গণ্ডীর মধ্যে বেঁধে প্রকাশ করা কঠিন ব'লে একটা মডেলের সাহায্য নিচ্ছি। এই মডেলটি ধরা যাক—একটা পিয়ানোর বা স্পিনেটর মতো; করণ ঝঙ্কার যার হয় না এমন যন্ত্রই দৃষ্টান্তের পক্ষে ভাল। এই যন্ত্রের পেছনে অথচ অসংযুক্তভাবে থাকছে—এক সেট অর্গান পাইপ। এ পর্যন্ত আমরা পিয়ানো এবং কি করে পিয়ানোতে ঘা মারতে হবে—তাই নিয়েই ব্যাপৃত আছি। পিয়ানোতে যে ধ্বনি বাজে সেই ধ্বনি (নোটস্) হ'চ্ছে আমাদের নাটকের শব্দার্থ (impressions and ideas)—রূপও ভাব। এবার বুঝতে হবে, যে 'অর্গানপাইপ-গুলিতে পিয়ানোর ধ্বনির আঘাতে অনুরণণ জাগে সেই 'অর্গান পাইপগুলিকে বলা যায়—'কল্পনার জগৎ'। দুটো বিষয়ে লক্ষ্য রাখতে বলি। পিয়ানোর এক একটি ধ্বনির অনুরণক এক একটি 'অর্গান পাইপ' নেই। পাইপের অনুরণণ না জাগিয়েও, পিয়ানোতে বেশ চিত্তাকর্ষক সুর বাজানো যায়। তেমনি নাটকও, কল্পনার

গভীর তাৎপর্যের অভাব সত্ত্বেও, জমাট ও উত্তেজনাপূর্ণ নাটক হতে পারে।

দ্বিতীয়তঃ, যখন অর্গান পাইপে সুর জাগে তার অনুস্পনের জোর ও ব্যঞ্জনা এত বেশী হয় যে পিয়ানো তার সঙ্গে এঁটে উঠতে পারে না। এই ব্যাপারটির মধ্যেই চারুশিল্পের জটিলতা নিহিত রয়েছে। ভুল পরদায় আঘাত করলে অর্থাৎ যে আঘাতে অর্গান পাইপে অনুরনণ জাগে না সে আঘাতের শক্তি ও তীব্রতা যতই থাক, কিছুতেই কিছু হয় না। যতই আঘাত করুন না কেন, পিয়ানোর উপরেই আঘাত করবেন। কিন্তু ঠিক পরদায় যত আস্তেই আঘাত করুন, এত জোরে পাইপগুলি অনুকম্পিত হবে যে পিয়ানোর উপরে তীব্র আঘাত করেও সেই রকম জোরালো সুর সৃষ্টি করতে পারবেন না।

নাটকের আলোচনায় ফিরে আসা যাক। আধুনিক নাটক সম্বন্ধে সবচেয়ে স্পষ্ট ব্যাপার এই যে কল্পনায় অনুরণণ জাগানোর জন্যে প্রাচীন নাট্যকাররা 'কবিতা'-রূপী যে অস্ত্রটির ব্যবহার করতেন তা আমরা বর্জ্জন করেছি। আমার ধারণা দূরত্বের হ্রাস ঘটার সঙ্গে এর যোগ আছে। কাব্যিক নাটক (পোয়েটিক ড্রামা) সবক্ষেত্রে না হ'লেও অনেকক্ষেত্রেই দূর-ব্যবধানের নাটক হয়ে পড়ে। আমরা দূরত্ব কমিয়ে দিয়েছি বলেই, কবিত্বও বর্জন করেছি। পরিবর্তে আমরা দুটি. উপায় অবলম্বন করেছি—একটি সাংকেতিকতা; অন্যটি—পরিবেশ-সৃষ্টি (creation of atmosphere)। এ দু'টোই অল্প ব্যবধানের সঙ্গে যুক্ত হয়ে আছে । দর্শকের ঘনিষ্ঠ সহযোগিতা ছাড়া এদের উপযুক্ত মাত্রায় প্রয়োগ করা যায় না। অধিকন্তু আর একটি প্রক্রিয়াও সম্প্রতি প্রয়োগ করা হয়ে থাকে। তাকে বলা যায়—এক্সপ্রেশানিজিমের মস্তিষ্ক ক্রিয়া-সম্পর্কহীন প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা।

যে দু'টি পরিবর্তের কথা উল্লেখ করা হয়েছে তাদের উৎস খুঁজতে গেলে আমাদের পুরাতন বন্ধু ইবসেনের কাছেই ফিরে যেতে হবে। দু'য়েরই প্রথম প্রযোগকর্তা ইবসেন। 'সাংকেতিকতা'কে তিনি অকপটভাবে এবং 'পরিবেশ সৃষ্টি'কে অতি দক্ষতার সঙ্গে প্রয়োগ করেছিলেন।

আমি বলতে চাই—সাংকেতিকতা হাতিয়ার নয়। অন্ততঃ স্থূল আকারে এ একটা যান্ত্রিক প্রক্রিয়া—বস্তুতঃ একটা ধরাবাঁধা সূত্রের মতো, 'ফরমূলা'-গোছের! আপনারা হয়ত বলবেন—আমি কল্পনার তরঙ্গ সৃষ্টি করতে চাই। সুতরাং যা' আমার প্রতিপাদ্য তা অন্তরালেই রাখবো এবং পরিস্থিতির প্রত্যেকটি উপাদানের জন্য এক একটি উপযুক্ত সংকেত উদ্ভাবন করবো। তারপর আমি সংকেতগুলি উপস্থাপিত করব এবং ভাবানুষঙ্গের দ্বারা কল্পনা উদ্বোধিত করে পশ্চাদ্‌বর্তী উপস্থাপ্য বিষয়কে ব্যক্ত করব। এই প্রক্রিয়াতেই তো ইবসেন তাঁর—'ওয়াইলড ডাক'—সৃষ্টি করেছিলেন। যখন 'ওয়াইলড ডাক'এর সম্বন্ধে কথা হচ্ছে—তাকে গুলি করার কথা, তার তলিয়ে যাওয়ার কথা হচ্ছে, তখন আসলে বৃদ্ধ একডালের কথাই এবং খুব সম্ভবত অন্য বিষয়েরও কথা হচ্ছে। আগে বলেছি—এ বিষয়ে ইবসেন ছিলেন অতি দক্ষ।

[মনে হয় ইবসেন, সামনে এক রকমের রূপ এবং পেছনে আর এক রকমের রূপ—এই দুই রূপকে এক সঙ্গে বুনে ভাব ও রূপের অদ্ভুত এক সংযোগ সৃষ্টি করবার ক্ষমতা সম্বন্ধে বেশ সচেতন ও গর্বিত ছিলেন—এই গর্বের ফলেই কোন কোন ক্ষেত্রে রস নিষ্পত্তি ব্যাহত হয়েছে। কারণ তিনি অনেক স্থলে ঘটনার রাশ টেনে ধরে, অল্প যান্ত্রিক উপায়ে-কৃত এবং অধিক শৈল্পিক-উপায়ে-সৃষ্ট চমৎকার ভাবাবেশকে

নষ্ট করে দিয়েছেন এবং তা, করেছেন সংকেতটিকে পূর্ণাঙ্গ রূপ দেওয়ার জন্যই। আমি বাতাসে বীণার সুর শুনেছিলাম"—এই বাক্যটির ব্যঞ্জনাকে তিনি নষ্ট করে দিয়েছেন যখনই তিনি জানাতে গিয়েছেন—ঐ বীণার বাস্তব ভিত্তিও আছে—সলনেস্ তাঁর গৃহ-চূড়ার উপরে দাঁড়িয়ে প্রার্থনা করছে।]

যেটি অধিকতর ভাল প্রক্রিয়া—সেই পরিবেশ সৃষ্টির ব্যাপারে, ইবসেন, তীব্র কৌতূহলের সঙ্গে তীব্র কল্পনা উন্মেষণের অদ্ভুত সমন্বয় ঘটাতে অদ্বিতীয় ছিলেন। অধিকাংশ নাট্যকার আবেগকে যখন একটা তীব্র মুহূর্তে নিয়ে যান, তখন সেই পরিস্থিতিকে কাজে লাগানো পর্যন্ত ক্রিয়ার গতি বন্ধ করে ফেলেন। ইবসেন এ ভাবে কখনও থামেন না। ক্রিয়ার গতিতে পূর্ণ বেগ রেখেই ইবসেন ভাবের মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করতে পারেন। 'দি মাষ্টার বিল্ডার' নাটকের শেষ দৃশ্যই এর দৃষ্টান্ত। যাকে আমি "একস্প্রেশানিস্মিমের যান্ত্রিক উপস্থাপনা"র দিক বলেছি, সে সম্বন্ধে আমি এইটুকু বলতে চাই—যে এই প্রক্রিয়ার সাফল্য আজও কার্যত প্রমাণিত হয়নি ব'লে আমি বাদ দিয়ে যেতে চাই।

যতখানি দেখা যায়, একস্প্রেশানিষ্টরা এই নিঃসংশয় ভূমি থেকে অগ্রসর হয় যে, শিল্পের ধর্ম বর্ণনা করা নয়—উপস্থাপনা করা, অর্থাৎ যুক্তি বা বিচার—অথবা যুক্তি এবং বিচার—নয়। একমাত্র উপস্থাপনাই 'অর্গান পাইপে' অনুস্পন্দন সৃষ্টি করতে পারে। একটি নারী কাঁদছে—এই দৃশ্যটি পাইপকে আন্দোলিত করতে পারে, কিন্তু একটি নারী কাঁদছে—এই বিবরণটুকু শুধু পিয়ানোকেই বাজাতে পারে। সত্য বটে, যদি সেই নারীটি এমন একজন হয় যার সঙ্গে আগে থেকেই আবেগ জড়িয়ে গেছে, তা হলে অবশ্য ঐ বর্ণনাতেই পাইপে কল্পনা

সৃষ্টি করবে, কিন্তু শুধু ঐ কথাটির এই শক্তি নেই। সুতরাং একস্প্রেশানিষ্ট সব কিছুই 'উপস্থাপিত' বা 'দৃশ্য' করতে চান। একটি বিশেষ পরিস্থিতিতে—ট্রলারের Massemench-নাটকে আছে—একজন ব্যক্তি—তার নামটা ভুলে গেছি—আর একজনকে ভৎর্সনা করছে। ট্রলার এখানে যে ভাব ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করতে চান তা এই—যে মানুষ কথা বলছে সে কোন বিশেষ ব্যক্তি নয়—ব্যক্তি-সামান্য। সুতরাং যখন সে অন্যকে কিছু বলে তখন সে নিজের সঙ্গেই কথা বলে। এখন এই ধরণের ক্ষেত্রে—'তুমি তো আসলে আমিই'—এই কথাটার কোন ব্যঞ্জনা নেই। কিন্তু একজন নাট্যকার-কবি এই বিষয়টিকে নিয়ে গভীর ভাব ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করতে পারেন। শেক্‌সপীয়র "হ্যামলেট" নাটকে এরূপ করতে পারতেন। ট্রলার কি করেছেন? সকলের মুখেই মুখোস। ট্রলার সহসা দ্বিতীয় ব্যক্তিকে—অদৃশ্যভাবে অবশ্য—প্রথম ব্যাক্তির মুখোস-সদৃশ একটি মুখোশ পরতে নির্দেশ দিয়েছেন।

এরই নাম উপস্থাপনা। ছবির মতো চোখের সামনে ধরে দেওয়া হ'য়েছে। গ্রহণ করতে পারেন, ত্যাগও করতে পারেন। মোট কথা তিনি এ নিয়ে যুক্তিতর্ক করতে বা বর্ণনা করতে যাননি। বাস্তবিক, এ রীতির উদ্দেশ্য হচ্ছে 'পিয়ানো'কেই বাদ দিয়ে দেওয়া।

এই রীতির তত্ত্বগত সার্থকতা আছে একথা যেমন স্বীকার করছি, তেমনি এ একথাও বলছি—একস্প্রেশানিষ্টরা নিজেরাই তত্ত্বটাকে ভাল বুঝতে পারেননি। কারণ, তাঁরা একে সাধারণত—প্রত্যক্ষ উপস্থাপনার উদ্দেশ্যে 'পিয়ানো'কে বাদ দেওয়ার জন্য প্রয়োগ করেন না, প্রয়োগ করেন—কোন তত্ত্ব-কথাকে বুঝানোর জন্য—আসলে

পিয়ানো ওপর ধ্বনি তুলতেই। অতি-সাম্প্রতিক দৃষ্টান্ত পেয়েছি— Hoppla'-র মধ্যে। এতে একটা পরিস্থিতির পরেই—সিনেমার পরদার ওপরে জিজ্ঞাসা চিহ্ন নিক্ষিপ্ত করা হয়—নাটকে যেভাবে জগতকে দেখানো হচ্ছে তা'কে কি স্বাভাবিক বলা যায়? দেখা যাচ্ছে—এতে একস্প্রেশানিষ্টদের শর্টহ্যাণ্ড রীতি অবলম্বিত হয়েছে বটে, কিন্তু এটা উপস্থাপনা-রীতির ঠিক বিপরীত।

এবার আমি সবচেয়ে যিনি প্রকৃত বিপ্লবী নাট্যকার, সেই এ্যাণ্টন চেকভ সম্বন্ধে কিছু বলে বক্তব্য শেষ করব।

চেকভ্ বিপ্লবী—যথার্থ বিপ্লবী বলতে যা' বুঝায় সেই অর্থেই বিপ্লবী। যাঁরা চেকভের 'শান্ত নাটক' (quiet plays) সম্বন্ধে একথা বলাকে বাড়াবাড়ি মনে করবেন তাদের স্মরণ করিয়ে দিতে চাই, প্রকৃত নতুন অর্থাৎ রীতির নতুনত্ব এবং অতিরঞ্জন ও কিম্ভূত-কিমাকার কিছু একটা করা—দু'য়ের পার্থক্য ধরতে পারা বড় কথা। যথেষ্ট অসাধারণ রীতিতে প্রযোজনা করলেই, যে-কোন নাটককেই অসাধারণ করে তোলা যায়। যে-কোন নাটকেই একটা আপাত নতুনত্বের মায়া সৃষ্টি করা যায়—যদি তার চরিত্রগুলি যথেষ্ট মাত্রায় উৎ-কাল্পনিক ক'রে তোলা যায় অর্থাৎ পশুপক্ষী, অপ্সরা বক রাক্ষস প্রভৃতিকে চরিত্র হিসাবে গ্রহণ করা যায়—যদি অতিকাল্পনিক এক রাজ্যের দৃশ্য করা যায়। কিন্তু এই সব প্রক্রিয়ার মধ্যে প্রকৃত মৌলিকতা নেই। নাট্যকারের সমস্যা এবং সমস্যা-সমাধান রীতি সম্বন্ধে আগে অনেক কথা বলে এসেছি। সুতরাং প্রশ্ন—নতুন সমাধান কে কি করেছেন। আপাত অদ্ভুত রীতি অবলম্বন করেছেন যারা তাঁদের অনেকের মধ্যেই প্রকৃত নতুনত্ব কিছু নেই। কিন্তু শান্ত

চেকভের মধ্যে আমরা দেখতে পাই—প্রত্যেক বিষয়েই তিনি বিস্ময়কর নতুনত্ব আমদানী করেছেন।

প্রথমতঃ **দূরত্ব** (distance) সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। আগেই দর্শকরা মঞ্চ-জগতের কাছাকাছি এগিয়ে গিয়েছিল, একথা ঠিক; কিন্তু চেকভ তাদের এত কাছে নিয়ে গেছেন যে নতুন এক সংবেদনা (effect) সৃষ্টি করেছেন। এ সংবেদনার মাত্রা-গত পরিবর্তন নয়, গুণগত পরিবর্তন। এই গুণের প্রভাবেই, চেকভ অতি তুচ্ছ তুচ্ছ ব্যাপার দিয়েও রস জমিয়ে রাখতে পারেন। 'আইভানোফ' থেকে উদ্ধৃত নিম্নলিখিত অংশ লক্ষ্য করলেই বুঝতে পারা যাবে।

শাবেল্স্কি। নিকোলাস, বাছা, আমাকে তোমার সঙ্গে নিয়ে চল। নিয়ে চল। ওখানে গিয়ে ঐ সব বোকা আর বদমায়েস দেখলে মনটা একটু হালকা হতে পারে। তুমি তো জান, ইষ্টারের সময় থেকে আজ পর্যন্ত আমি এই যায়গা ছেড়ে কোথাও যাইনি।

আইভানোফ। তা' বেশ। তা'হ'লে চল। তোমাদের নিয়ে মহামুস্কিল।

শাবেল্স্কি॥ নিয়ে যাবে তাহ'লে? ও! ধন্যবাদ (তাকে একপাশে নিয়ে গিয়ে) তোমার "খড়ের টুপিটা" আমি পরব?

আইভানোয়া। পর আপত্তি নেই, কিন্তু তাড়াতাড়ি আসা চাই।

চেকভ ছাড়া আর কেউই হাস্যরস সৃষ্টির উদ্দীপক হিসাবে ছাড়া অন্যভাবে ঐ খড়ের টুপির প্রসঙ্গ তুলতে সাহস করত না—চেকভে এই সব বিষয়ের উল্লেখ হাস্যরসের উদ্দীপকে পরিণত হয় না।

তারপর আসা যাক—"**কৌতুহলের** বিষয়ে। এখানে চেকভের

মৌলিকতা অসাধারণ। তাঁর নাটকে কিছুই ঘটে না,—কোন কৌতূহল জেগে থাকে না—এ কথাটা যে একটুও সত্যি নয়, যথার্থ কৌতূহল যেখানে নেই এমন নাটক দেখার পরে চেকভের নাটক দেখলে যে কেউই তা' বুঝতে পারবে। কৌতূহল সম্বন্ধে চেকভের আবিষ্কার এই যে—যখন কিছুই ঘটছে না তখনও দর্শকদের বসিয়ে রাখা যায় যদি সব সময়েই তদের মনে করানো যায়—এখনই একটা কিছু ঘটবে। থিয়েটারে এইটেই চেকভের দান। তার নাটকে প্রায় অনেক সময় ধরেই, ঘটার মতো কিছু ঘটে না, কিন্তু সব সময়েই আমাদের মনে হয়—এখনই একটা-কিছু ঘটবে বা যে-কোন সময়েই একটা কিছু ঘটতে পারে।

পরবর্ত্তী বিষয়—অর্থাৎ 'অর্গান পাইপে' ঝঙ্কার তোলা সম্পর্কে বলা যায়—চেকভের দক্ষতার তুলনা নেই। আপনাদের মনে থাকতে পারে, আমি বলেছি—ইবসেন ভাবব্যঞ্জনার সঙ্গে সঙ্গে নাটকের ঘটনাকেও এগিয়ে নেওয়ার ব্যাপরে সিদ্ধহস্ত, অর্থাৎ যখন মূর্চ্ছনা চলতে থাকে তখনও তার পিয়ানোর স্বর শুনতে পাওয়া যায়—এমন কি অর্গানের কল্পনা উচ্চগ্রামে বাজলেও। কিন্তু চেকভ বিনা পিয়ানোতেই অনেকক্ষণ মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করতে পারেন—এবং সব সময়েই মনে হবে এই বোধহয় পিয়ানো বাজবে। এই শক্তির গুণেই চেকভ পরিবেশ-সৃষ্টি ব্যাপারে আধুনিকদের মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ শিল্পী। চেকভ দর্শকদের এত কাছে নিয়ে যান যে একটুতেই দর্শকরা সাড়া দিয়ে থাকেন। তিনি এমন কৌতূহলের মায়া সৃষ্টি করেন যে যে-কোন আসল কৌতূহলের মতোই তা' কর্মক্ষম। এই সব কারণেই চেকভ, অতীত যুগের নাট্যকারদের মতো—শুধু 'অর্গান পাইপ' বাজানোর (ভাব বিস্তারের)

সুযোগ করে নিয়েছেন এবং তারই ফল—যাকে বলা হয়েছে—'তাঁর কেন্দ্রাতিগামী শক্তি সঞ্চারের ক্ষমতা' (centrifugal effect)—এই ক্ষমতা দর্শকের মনকে আকর্ষণ ক'রে, প্রস্তুত দৃশ্য থেকে বাইরে—জীবনের যে সামান্য রূপের বিশেষ রূপ ঐ দৃশ্যটি সেই সামান্য রূপের দিকে—নিক্ষেপ করে। "দি চেরি অর্চার্ড' নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কে এমন একটি অদ্ভুত পরিস্থিতি আছে। "আঙ্কেল ভেনিয়া" নাটকের শেষ অঙ্কের শেষার্ধ চমৎকার দৃষ্টান্ত। চেকভের পরিবেশ সৃষ্টির ক্ষমতার সঙ্গে অন্যের ক্ষমতার তুলনা করলেই চেকভের শ্রেষ্ঠত্ব স্পষ্ট হয়ে ধরা দেবে।

শুধু পরিবেশ সৃষ্টিতেই নয়,—'সাংকেতিক'-রীতির প্রয়োগেও আধুনিকদের মধ্যে চেকভ অগ্রগণ্য। চেকভের নাটকে সংকেত প্রয়োগের একটি খারাপ দৃষ্টান্ত—মানে স্পষ্ট-করে-বলে-দেওয়া সংকেত—রয়েছে 'সি গাল' নাটকে। সি গাল শুধু 'সি গালই' নয়, সে নায়িকারই প্রতিনিধি। এর সঙ্গে তুলনা করুন—'আঙ্কেল ভেনিয়া'র সাংকেতিকতা, যেখানে ভেনিয়া প্রফেসরকে গুলি করছে কিন্তু গুলি লাগছে না— সেই পরিস্থিতিটি। ভাল ও খারাপ সাংকেতিকতা কাকে বলে এইটুকু দেখলেই বুঝা যাবে। সংকেত সৃষ্টি করার সচেতন প্রচেষ্টা এখানে নেই—ভাবের সঙ্গে নৈয়ায়িক সঙ্গতি রক্ষা করার জন্য কোন কৌশল করা হয় নি। চরিত্রের স্বাভাবিক ধর্ম থেকেই কাজটি ঘটেছে বলেই কাজটি খুব স্বাভাবিক হয়েছে।

আর একটি কথা বলেই চেকভ প্রসঙ্গ এবং প্রবন্ধ শেষ করছি। সাধারণ জীবনের যে সব মুহূর্তগুলি আমাদের মনকে জীবন-রহস্যের ভাবনায় আত্মহারা করে দেয়, ফলে শিল্প সুলভ অনুভূতি জাগাতে সক্ষম—যা আমাদের অন্য কোন স্থানের জন্য, অন্য কোন কালের জন্য অবশ্যম্ভাবী

পরিবর্তনের জন্য উন্মনা করে তোলে, সেই সব মুহূর্তগুলি সম্বন্ধে চেকভ খুবই সচেতন ছিলেন। তাঁর 'থ্রি সিসটার' মস্কোর স্বপ্নে বিভোর, 'দি চেরি অরচার্ড'-এ অতীত সুখের স্মৃতির কথা বার বার উল্লিখিত, 'আঙ্কেল ভেনিয়া' সুন্দর ভবিষ্যতের স্বপ্নে—অবশ্যম্ভাবী পরিবর্তনের আশায় উজ্জ্বল।